أوراق تركيّة

حول

الثّقافة... والحضارة

الكتاب الثانى

اللغة... والأدب... والفنون

بقلم

أ.د/ الصفصافى احمد المرسى

القاهرة ٢٠٠٣

حقوق النشر

الطبعة الأولى ٢٠٠٣

رقم الإيداع

٢٠٠٣/٤٢٢٣

الترقيم الدولى I.S.B.N.

977-5723-88-4

ايتـــراك للنشـــر والتـــوزيع

طريق غرب مطار ألماظة عمارة (١٢) شقة (٢) ص.ب : ٥٦٦٢

هليوبوليس غرب – مصر الجديدة

القاهرة ت : ٤١٧٢٧٤٩ فاكس : ٤١٧٢٧٤٩

إهداء

إلى

﴿... كلّ مَنْ صَفَتْ نَفْسَهُ، فَسَمَت - وَسَلَكَ الطَّرِيق.. فَوَصَل إلى مَحَبَّةُ اللّه دون خَوْفٍ.. أوْ طَمَعٍ.. بل لذات الحبّ...﴾

المؤلف

بسم الله الرحمن الرحيم



المؤلف يتسلم درع التفوق العلمى من رئيس جامعة المنصورة
أ.د./ أحمد أمين حمزة وعميد كلية الآداب أ.د./ محمد عيسى الحريرى
٢٠٠١م - ١٤٢٢هـ

مقدمة

استكمالاً للأوراق السابقة التى دارت حول الثقافة والحضارة، وتناولت التاريخ القديم، والعثماني، والحديث لتركيا والأتراك.. فكان لابد من أن نُتْبِع ذلك بالحديث عن اللغه التركية نشأتها.. وتطورها.. والأدب وبعضٍ من سماته ومفرداته.. وهما من مقومات الثقافة والحضارة، بنفس القدر الذى يُعبِّران به عن مقومات الهُوِيَّة الشخصية للشعب.. أي شعب نبحث فى مقوماته ومعطياته.

فاللغة التركية من مجموعة اللغات الإلتصاقية؛ شأنها شأن سائر اللُّغات.. نمت.. وتطورت.. وسارت فى موكب الحضارة.. وعبَّرت عن مشاركة الترك عامة فى صياغة الحضارة الإسلامية.. فكان لها مالها.. وعليها ماعليها... ثم كان الحديث عن الأدب؛ وقبل الخوض فى هذا المضمار، قُمنا بإطلاله على تاريخ الأدب التركى، وتقسيماته، وفقاً لتقسيمات المجتمع، فللعوام نتاجهم.. وللخواص مُعْطياتهم.. تنقلنا من المنتديات الشعبية، والطرق الصوفية إلى مدارس الديوان وبلاطه.. وعرَّفنا بأهم خصائص الأدب الديوانى [١٣٠٠ - ١٨٣٩م] وأدب فترة التنظيمات (١٣٨٣٩ - ١٨٩٥م ومدرسة [ثروت فنون ١٨٩٦ - ١٩٠٨م والأدب القومى ١٩٠٨ - ١٩٤٠م، وختمنا بالحديث عن هموم وقضايا الأدب المعاصر الممتد من سنة ١٩٤٠م إلى الوقت الراهن تقريباً.. يمكن أن يكون ذلك بمثابة الدراسة النظرية.. ثم أعقبنا ذلك بالدراسة التطبيقية...

بدأنا بالأدب والفنون الشعبية؛ فمن ملحمة البطل التركى الأوزبكى آلياميش وسيرته فى منطقة التركستان، وكفاحه ضد الأعداء من القالموق الكفرة إلى فن خيال الظل والقره گوز والتأثر والتأثير المتبادل بينهما.. وكيف كان القره گوز تراثاً إسلامياً مشتركاً.

ثم أنتقلنا إلى إرهاصات الأدب الديواني والشعراء الذين يُعتبرون همزة الوصل بين الأدب الشعبى والأدب الديواني؛ فكان موضوع التلقى

الديني عند الشاعر يونس أمره.. وأعقبنا ذلك بنظرته إلى الإنسان، تلك النظرة التى أهلته لكي يُحتفل به كشاعر إنساني عالمى من قبل منظمات الأمم المتحدة... ثم كان موضوع «ليلى والمجنون فى الآداب الإسلامية» هادفاً به إبراز عوامل التوحد والتفاعل بين الأدب الإسلامى بكل شعبه وفروعه..

أما الدراسة التطبيقية للأدب الحديث والمعاصر.. فكانت وحدة الحضارة الإسلامية عند يحى كمال بياتلى، وتجلياتها فى ديوانه «قبتنا السماوية».. ثم كان الحلم بالمدينة الحديثة فى «قيزيل ألما» عند ضياكوك آلب... وكيف كانت هذه القضية هى التى استلهمتها، أو لنقل ترجمتها النخبة المناضلة – بعد حرب الإستقلال التركية – إلى برنامج سياسي للجمهورية التركية التى أُعلنت سنة ١٩٢٣م وتحوَّل الحلم إلى واقع سياسي.. وتحققت استلهامات الشاعر، وأصبحت الجمهورية قائمة على الحكم الشعبى الديموقراطى، جناحاها الفكر والفلسفة.. للتجارة، والصناعة.. والدين.. والفن مكانه.. كل «حسب جهده وطاقته»..

ومما لاشك فيه أن هذه المحاولات.. والتضاربات.. والتطلعات خلقت هموماً لدى الوطن.. والمواطن.. ولابد أن يكون لهذه الهموم من صدى.. فكان ناظم حكمت هو نعم المعبِّر.. والمتغنى بأُغنيات المنفى والمطحونين.. وإن كانت الزبانية قد طاردته وسجنته.. ونفته.. إلاَّ أنه حوَّل السجين والسجَّان إلى أصدقاء... علَّمهم كيف يغنون.. ويتوحدون فى مقابلة المحن.. وإن كانت الديكتاتورية قد أبعدته.. فإن طبقات الشعب قد أسكنته قلوبها، ووضعته تحت جفونها.. وغطته فى مواسم البرد القارص برموشها.

لم أشأ إلاَّ أن يكون للفنون الإيقاعية مكانها.. فاليد التى ترسم لاتختلف عن تلك التى تعزف.. والذى يحُط الألوان هو تماماً كمن يعزف الألحان.. أو يدبج الستائر والأضواء.. فما الفرق بين حركة الفرشاة.. وحركة الأقدام..؟ فالأولى فوق اللوْحة.. أما الثانية ففوق منصَّة المسرح وأمام النظَّارة ومن هذا المنطلق... انطلقنا مع فن المنياتور «المنمنمات» من آواسط آسيا بألوانه... وأقطابه إلى ايران والجزيرة.. حتى حطَّ

الرحال في بلاد الأناضول وامتداد أراضى الدولة العثمانية.. فهو فى منظورنا فنًا اسلامياً مشتركاً؛ كاشتراكنا فى خيال الظل والقراكوز وليلى والمجنون ومعطيات الحضارة الاسلامية. ومن كل ذلك يتضح مدى التداخل بين عناصر الثقافة والحضارة.. وأن عناصر ثقافاتنا الإسلامية قد توحدت فى بعضٍ من سماتنا الحضارية.. وهذا مايمكن أن نفتخر به.. فقد وحدت الثقافة الاسلامية بين أجناس شتى.. وأعراق مختلفة.. ولغات تنتمى إلى أسرات لغوية متباينة.

إن هذه الأبحاث جميعها.. كانت أوراق مشاركات فى مؤتمرات، أو ندوات أو مقالات مطلوبة.. نُشرت.. أو أُلقيت وفقاً لما هو مذكور أمامها.. ولكن بتوفيق من الله شكلت فى مجموعها.. مع أبحاث الكتاب الأول.. هيكلاً متماسكاً لمفردات الثقافة، والحضارة التركية، واللتان تشاركان فى بناء صرح الحضارة الإسلامية وثقافاتها...

أن كل بحث.. أو مقال.. أو محاضرة.. يمكن أن يكون وحدة واحدة فى حد ذاته.. يُقرأ وحده.. ولكنه فى السياق العام لبنة فى بناء كلي.. وقد رأيت أن أستبعد من هذا الكتاب النصوص التركية حتى لاتكون عبئاً على الطباعة، وعَبثاً لاطائل من وراءه للقارئ العربي المستهدف فى هذا المقام.. واكتفيت بإيراد المصادر والمراجع والهوامش فى نهاية كل بحث أو مقال متخففين قدر الإمكان من ثقل الآكاديمية المفرطة متوخين الإفادة بأقصر الطرق..

مما لاشك فيه؛ أن هذا قطر من غيث.. ولكن يكفينى أن أكون قد أجتهدت.. فإن أصبت فللّه الشكر والمنّة.. وإن أخفقت فى بعض الوجوه.. فـ «فوق كل ذى علم عليم».. ولا أسأل غير الله حسن الثواب.. فعلى الله قصد السبيل..

المؤلف
أرض الجولف - مدينة نصر. القاهرة
شوال ١٤٢٣هـ = ديسمبر سنة ٢٠٠٢م

﴿ الورقة الأولى ﴾

أولاً:

﴿ اللغة التركية ﴾

- ماهى اللغة التركية
- اللغة التركية فى موكب الحضارة الإسلامية..

اللغات التركية(*):

أولاً: ما هي اللغة التركية؟

يُطلق مصطلح «اللغات التركية» أو «لغات الترك» التي تنتمي إلي أسرة اللغات الأورالية الآلتائية أو أسرة اللغات الالتصاقية علي عدد من اللغات التي تنتمي إلي أصل واحد مفترض. وتوجد اللغات التركية في منطقة واسعة تمتد من وسط آسيا حتي غربها وشرقي أوربا. وقد انتشرت القبائل التركية بعد هجرة هذه الجماعات من موطنها الأقدم في وسط آسيا وعلي حدود الصين في إتجاه الغرب، وتكونت من لهجات هذه الجماعات لغات تميزت شيئاً فشيئاً عن بعضها البعض. وأهم هذه الجماعات التركية المهاجرة جماعات الأوغوز وجماعات القبچاق. تحرك االأغوز إلي غرب آسيا بينما هاجر القبچاق إلي المناطق الشرقية من أوربا. وهكذا تكونت عدة لغات تركية فى المنطقة الغربية من آسيا، وأهمها اللغة التتارية ولغة القازلق. وقد بقيت جماعات تركية كثيرة في وسط آسيا وكانت هجرات بعضها ذات مجال محدود. ولذا كانت للغات هذه الجماعات تاريخها الخاص بها. وهكذا تنوعت اللغات التركية وبدأت كل منها تاريخها المتميز.

وعلي الرغم من هذا التنوع فإن لغات الترك متقاربة في بنيتها النحوية تقارباً بعيداً. وتتفق هذه اللغات في المعجم الأساسي المشترك بصورة تسمح في حالات كثيرة أن يتفاهم أبناء بعض هذه اللغات وكأنهم أبناء لهجات مختلفة للغة واحدة. ومع هذا كله، فإنه من الممكن تصنيف اللغات التركية علي أساس درجة تقارب كل لغة مع الأخري إلي عدة مستويات لغوية، ولفروع لغوية. ويقوم هذا التصنيف اعتماداً علي الخصائص اللغوية الحديثة المتاحة لأكثر اللغات التركية، أما النصوص القديمة التي تمثل مستويات لغوية قديمة فهي قليلة، لا تقدم للباحث إلاَّ

(*) أعدَّت هذه المادة العلمية للموسوعة العربية التى كان يُشرف على اعدادها د. مصطفى لبيب صاحب دار الثقافة سنة ١٩٨٩م.

صورة شاحبة عن الحياة اللغوية القديمة.

النقوش التركية القديمة:

١) ترجع أقدم النقوش التي وصلت إلينا بالتركية إلي منطقة نهر أورخون في بلاد المغول ولذا تسمي هذه النقوش نسبة إلي المكان باسم «النقوش الأورخونية». وقد دونت هذه النقوش في الفترة من القرن السادس أو السابع الميلادي علي وجه التقريب إلي القرن الحادي عشر الميلادي. وقد دونت هذه النقوش بخط قديم يسمي باسم الأبجدية الأورخونية ويقوم هذا الخط علي أساس الأبجدية الصغدية القديمة التي تقوم بدورها علي الأبجدية الآرامية القديمة. وتضم الأبجدية الاورخونية عدة حروف ذات أصل تركي، أخذوها لترمز بشكلها إلي كلمات بعينها.

٢) تسمي المجموعة الثانية من النقوش التركية باسم النقوش الاويغورية – نسبة إلي جماعات الاويغور التركية – وقد توازي استخدام الخط الاورخوني مع الخط الاويغوري أكثر من قرن، وسادت الكتابة بالخط الاويغوري شيئاً فشيئاً، فانتهى استخدام الخط الاورخوني بصفة نهائية في القرن الحادي عشر الميلادي. وظل الخط الاويغوري هو الخط السائد عند قبائل الترك بصفة عامة، ثم تخلت عنه القبائل التركية التي أسلمت، فدخلت مجال الحضارة الإسلامية وكتبت بالخط العربي. وهكذا توازي الخط الاويغوري مع الخط العربي عدة قرون، وقد كتبت به القبائل التركية غير المسلمة في الصين حتي أوائل القرن الثامن عشر الميلادي. وهكذا ظل الخط الاويغوري مرتبطاً في تاريخ جماعات الترك بالتاريخ القديم لها.

٣) النقوش البلغارية التركية هي المجموعة الثالثة من النقوش التركية القديمة، وقد دونت هذه النقوش في أرض أوربية علي عكس المجموعتين الاورخونية والأويغورية فقد دونتا في وسط آسيا. وقد دونت النقوش البلغارية التركية في الفترة من القرن الثامن الميلادي إلي القرن الرابع

عشر الميلادي، ولذا هناك توازن تاريخي بين النقوش التركية القديمة في كل مجموعاتها. واستمر هذا التوازي عدة قرون. ولقد عرفت منطقة بلغاريا من القرن الثامن إلي القرن الرابع عشر للميلاد ازدواجاً لغوياً، كان الشعب يتحدث بلغة سلاقية، ووقع هؤلاء السلاڤ تحت حكم الترك الوافدين من آسيا وجنوب روسيا. وظل الازدواج اللغوي في بلغاريا انعكاسا لتقسيم السكان إلي ترك حاكمين وسلاڤ محكومين. وقد وجدت عدة لهجات تركية في بلغاريا، وبادت أكثر هذه اللهجات التركية بسيادة اللغة البلغارية السلاڤية.

اللغات التركية ذات التراث:

اللغة التركية:

اللغة التركية هي لغة الدولة العثمانية ولغة الجمهورية التركية أهم اللغات التركية في العصر الحديث، وهي أهم اللغات التركية في التعبير عن الحضارة الإسلامية. ويرجع تاريخ اللغة التركية إلي القرن الخامس عشر الميلادي. وقد ازدهرت اللغة التركية في إطار الدولة العثمانية، ولذا تأثرت كثيراً بالعربية والفارسية، وكانت اللغات العربية والفارسية والتركية، تستوعب مجالات التعبير الحضاري في الجناح الغربي والأوسط من العالم الإسلامي. وتسمي اللغة التركية في هذه الفترة باسم التركية العثمانية، وكانت تدون بالخط العربي. وقد عاشت التركية العثماية في إطار الحضارة الإسلامية، وكانت المثل الثقافية في إطار الدولة العثمانية تجعل اللغتين العربية والفارسية أهم أدوات الثقافة الرفيعة. وأدي هذا الاهتمام بالعربية والفارسية إلي دخول عدد كبير من الألفاظ العربية والفارسية إلي التركية، ويتضح هذا التأثير بصفة خاصة في المجالين الثقافي والعلمي. وفوق هذا فقد كانت العربية لغة الدين.

وقد دخلت اللغة التركية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مجالات التعبير عن الحضارة الحديثة، فتأثرت باللغة الإيطالية وباللغة الفرنسية في ألفاظ الحضارة والمصطلحات العلمية. وبدأ بعض الكتاب

يطرحون قضية التجديد اللغوي بإعتباره الطريق نحو التقدم والحضارة، ونادي كثيرون بالأقلال من الألفاظ الكثيرة العربية والفارسية التي كان الفصحاء يتبارون في حشدها، وطالب البعض بمحاولة الاقتراب من لغة الشعب في التعبير عن الأدب. وظهرت في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين محاولات لإصلاح نظام الكتابة بإضافة علامات تجعل الكتابة التركية أصدق تعبيراً عن النطق التركي. وعندما ألغيت الخلافة سنة ١٩٢٤، وأعلنت الجمهورية التركية دولة علْمانية كانت تركيا أولّ دولة تنفصل بإرادة حكامها عن الإطار الإسلامي الحضاري، وتولي وجهها شطر الغرب. وفي هذا العام أيضاً كانت المحاولات الروسية الجنوبية لفصل الأقاليم الجنوبية عن الارتباط الحضاري بباقي أنحاء العالم الإسلامي قد اتخذت شكلاً رسمياً، وذلك بتعديل نظام كتابة اللغات التركية في جنوب الاتحاد السوفيتي من الخط العربي إلي الخط اللاتيني، ثم كان إعلان التحول عن الخط العربي إلي الخط اللاتيني في تدوين اللغة التركية سنة ١٩٢٨ نقطة حاسمة في التاريخ اللغوي والحضاري التركي، فكان إعلاناً بالتحول عن الارتباط بالعربية والفارسية ودعوة إلي تغريب اللغة التركية. وقد حاولت الحكومات التركية بقرارات رسمية التخلص من كلمات عربية وفارسية كثيرة كانت قد دخلت التركية، وإحلال كلمات تركية بديلة. وعلي الرغم من هذه المحاولات فقد ظلت نسبة عالية من الألفاظ العربية والفارسية مستقرة في اللغة التركية، ومازال الدولة تسمي نفسها رسمياً باسم Türkiye Cümhuriyeti دون رفض كلمة «الجمهورية» وهي كلمة عربية. ولكن تحول نظام الكتابة عن الخط العربي إلي الخط اللاتيني أوقف دخول كلمات عربية جديدة وفتح الباب لدخول ألفاظ كثيرة من اللغات الأوربية.

اللغة الأذارية:

اللغة الأذارية هي لغة آذربيجان، وتسمي هذه اللغة باسم «آذري». وتعد اللغة الأذارية أقرب اللغات من جانبي البنية النحوية والمعجم الأساسي من اللغة التركية، ومن الممكن أن يتفاهم آذري بلغته مع تركي أناضولي

بلغته في موضوعات كثيرة دون أن يكون أحدهما قد تعلم لغة الاخر، وكأن اللغتين لهجتان للغة واحدة. واللغة الأذرية هي اللغة السائدة في جمهورية آذربيجان السوفيتية الاشتراكية سابقاً – وعاصمتها باكو، وتوجد جماعات آذرية في إيران. ويقدر عدد أبناء اللغة الأذرية بحوالي ثلاثة ملايين ونصف (١٩٥٩)، ثلاثة أرباعهم في جمهورية آذربيجان.

وكانت اللغة الأذرية في اطار الحضارة الإسلامية إحدي اللغات التي صنفت بها المؤلفات الأدبية. وهناك تراث أدبي آذري منذ القرن الثالث عشر الميلادي، وبهذا تكون الأذرية أقدم في الاستخدام الأدبي من اللغة التركية وكان الأدباء الأذريون يجيدون العربية والفارسية، ولذا ظهرت ألفاظ عربية وفارسية كثيرة في أشعارهم وكتاباتهم. وظهرت محاولات عند بعض الأدباء للإقتراب من لغة الشعب، والاقلال من التفاصح بالعربية والفارسية. وكانت الصحافة الأذرية في أواخر القرن التاسع عشر عاملاً مبلوراً للوعي الوطني الأذري في إطار النهضة الإسلامية. ولكن إعلان جمهورية آذربيجان السوفيتية (١٩١٨)، ثم تحويل نظام تدوين اللغة الأذرية من الخط العربي إلي الخط اللاتيني (١٩٢٤)، إلي الخط الكيريلي الروسي (١٩٣٩) حددت الوجهة الحضارية للغة الأذرية إلي داخل الاتحاد السوفيي، أما في إيران فتكتب اللغة الأذرية إلي اليوم بالخط العربي، وبذلك بدأت مرحلة جديدة في آذرية الإطار الحضاري السوفيتي، فإذا كان الترك في جمهورية تركيا أحلوا محل كلمة «انقلاب» كلمة تركية الأصل هي Devrim فإن اللغات التركية في الاتحاد السوفيتي – ومنها الأذرية – تستخدم في هذا الصدد كلمة revolyutsiya عن اللغة الروسية.

اللغة الجغتائية:

اللغة الجغتائية – إحدي اللغات التركية ذات التاريخ الأدبي والثقافي، وقد دون الأدب الجغتائي منذ القرن الثالث عشر الميلادي بالخط العربي. وكانت اللغة الجغتائية في عهد الإسلام زاخرة بالألفاظ الفارسية والعربية،

وكان تراثها محاكاة للتراث الفارسي والعربي. وظلت اللغة الچغتائية أهم لغات شرقي دولة التتار، إلي أن قام الأوزبك بطرد التتار من وسط آسيا وشرقي إيران في القرن السابع عشر، فأخذت لهجتهم الأزبكية في السيادة. واليوم يتحدث باللغة الأزبكية حوالي ستة ملايين، أكثرهم في جمهورية التاجيك والقيرغيز والقازاق.

اللغات الوطنية للشعوب التركية في الاتحاد السوفيتي «سابقاً»:

هناك مستويات لغوية كثيرة توسلت بها الجماعات التركية في جنوب أوربا ووسط آسيا، وكان استخدامها مقصوراً علي الحياة اليومية عند هذه الجماعات. أما في مجالات الثقافة فقد كانوا - عند الضرورة - يتعاملون بغير لغاتهم المحلية. ولكن السياسة اللغوية للاتحاد السوفيتي جعلت هذه المستويات اللغوية المحلية لغات وطنية، ودونت هذه اللغات بالخط اللاتيني سنة ١٩٢٨، وكانت الأذرية قد دونت بهذا الخط منذ سنة ١٩٢٤. ثم عدل نظام الخط منذ سنة ١٩٢٤. إلي الخط الكيريلي سنة ١٩٣٨ وسنة ١٩٤٠.

وأهم هذه اللغات الوطنية للشعوب التركية في الاتحاد السوفيتي:

١) اللغة الاوزبكية: وهي أهم اللغات التركية في الاتحاد السوفيي، ويتحدث بها أكثر من ستة ملايين أكثرهم في جمهورية أوزبكستان، وتوجد جماعات أوزبكية في جمهورية التاجيك وجمهورية القيرغيز وجمهورية القازاق. وتعد اللغة الأوزبكية أهم اللغات في جمهورية أوزبكستان إذ يشكل أبناءها أكثر من ٦٠٪ من مواطني هذه الجمهورية.

- اللغة الباشكيرية: هي اللغة التركية السابعة في الاتحاد السوفيي، يتحدث بها حوالي مليون، أكثرهم في جمهورية الباشكير، وتوجد جماعات قليلة من الباشكير في جمهوريات أخري داخل الاتحاد الروسي.
- اللغة القيزغيرية: هي اللغة التركية الثامنة في الاتحاد السوفيتي، يتحدث بها حوالي المليون، أكثرهم في جمهورية القرغيز.

٢) اللغة التتارية: تُعد اللغة التركية الثانية في الاتحاد السوفيتي، ويتحدث بها حوالي خمسة ملايين، أكثرهم في جمهوريتي التتار والبشكير

وكلتاهما من جمهوريات الاتحاد الروسي الذي يتكون من جمهوريات أخري فى الاتحاد السوفيي، ولكن التتار يشكلون في جمهورية التتار حوالي نصف السكان فقط. والباقون من الروس والشوباش.

٣) اللغة القازاقية: تُعد لغة القازاق اللغة التركية الثالثة في الاتحاد السوفيتي يبلغ عدد أبنائها أقل من أربعة ملايين، أكثرهم في جمهورية كازاخستان أي جمهورية القازاق، وتوجد جماعات قازاقية في الاتحاد الروسي وأوزبكستان.

٤) اللغة الأذرية: هي اللغة التركية الرابعة في الاتحاد السوفيتي. يتحدث بها حوالي ثلاثة ملايين، أكثرهم في جمهورية آذربيجان، وهناك أقليات آذرية في جمهوريتي جورجيا وأرمينيا. وذلك بالإضافة إلي وجود الأذرية خارج الاتحاد السوفيتي في إيران. وقد دونت الأذرية منذ القرن الثالث عشر الميلادي بالخط العربي، وتدون إلي اليوم خارج الاتحاد السوفيتي بالخط العربي، ولكنها تدون في الاتحاد السوفيتي بالخط الكيريلي الروسي.

٥) اللغة الشوباشية: هي اللغة التركية الخامسة في الاتحاد السوفيتي، يبلغ عدد أبنائها حوالي المليون ونصف، يعيش حوالي نصفهم في جمهورية الشوباش، أما الباقون فهم في جمهوريات أخري داخل الاتحاد الروسي.

٦) اللغة التركمانية: هي اللغة التركية السادسة في الاتحاد السوفيتي، يتحدث بها حوالي مليون في الاتحاد السوفيتي أكثرهم في جمهورية التركمان وهناك جماعات تركمانية خارج الاتحاد السوفيتي في شمال العراق وتركيا وإيران وشمال غرب أفغانستان والقوقاز. وكانت تدون بصورة منتظمة منذ القرن السابع عشر بالخط العربي إلي أن عدل الاتحاد السوفيتي نظام التدوين إلي الخط اللاتيني ثم إلي الخط الروسي، وبذلك تدون التركمانية داخل الاتحاد السوفيتي بالخط الكيريلي الروسي وخارج الاتحاد السوفيتي بالخط العربي.

وهناك لغات وطنية أخري داخل الاتحاد السوفيتي، منها لغة الياقوت (٢٥٠،٠٠٠)، ولغة القاراقلباق (٢٥٠،٠٠٠)، واللغة الكوميكية (١٣٥،٠٠٠) ولغة الجوجوز (١٢٥،٠٠٠)، ولغة الأويغور (١٠٠،٠٠٠)، فضلاً عن أقليات لغوية أخرى يقل عددها عن مائة ألف.

وقد كان تعديل نظام التدوين إلي الخط الروسي بالنسبة للأذرية والتركمانية وتدوين باقي المستويات اللغوية المحلية وإعلانها لغات وطنية في إطار السياسة اللغوية للاتحاد السوفيتي. وتتضح ملامح هذه السيادة اللغوية مما يأتي:

١) تكوين أبجديات جديدة للشعوب التي لم تكن لها لغات وطنية مكتوبة خاصة بها ولبعض اللغات المكتوبة الجديدة التي كانت تتخذ الخط العربي أساساً لتدوينها. وشكلت لهذا بعد ثورة ١٩١٧، «لجنة مركزية للأبجدية الجديدة»، وقد وضعت اللجنة في أواخر العقد الثالث أبجديات جديدة تقوم علي الأساس اللاتيني. وبذلك قطعت الصلة مع الخط العربي رمز الحضارة الإسلامية.

٢) أثبت التطبيق أن اتخاذ الحروف اللاتينية عند الجماعات التركية يجعل علاقاتها مع اللغة الروسية محدودة. ولذا قرر المؤتمر الأول لكل روسيا ١٩٣٢ الموافقة علي مشروع تعديل نظام التدوين إلي الخط الروسي. وبذلك أصبحت هذه اللغات التركية تدور في الإطار الحضاري الروسي. ودخلت اللغة الروسية برامج التعليم بإعتبارها اللغة الأجنبية العالمية، فأصبحت هي اللغة الثانية عند الشعوب التركية داخل الاتحاد السوفيتي.

٣) أصبحت اللغة الروسية مصدر الألفاظ الحضارية والمصطلحات العلمية، وقد أوضحت دراسة مفردات الصحف الأوزبكية أنه في سنة ١٩٢٣ كان ٢٨٪ من الكلمات من أصل عربي وفارسي و ٢٪ من أصل أوربي، وفي سنة ١٩٤٠ قلت الألفاظ ذات الأصل العربي إلي ٢٥٪ وزادت الألفاظ الروسية والأوربية إلي ١٥٪ . وقد زاد معدل التغير في كلا الاتجاهين. تناقص الألفاظ العربية الفارسية وزيادة الألفاظ الروسية والأوربية. أما

في مجالات العلوم الطبيعية والاجتماعية فإن اللغة الروسية هي المصدر الوحيد بلا منافس، ويتضح هذا من دراسة المصطلحات الأساسية للكيمياء في لغة الباشكير، نجد ١٣٢٠ مصطلحا أوربياً بصيغته الروسية ونجد ١٤٩ كلمة باشكيرية، وفي مصطلحات علوم الطبيعة نجد ٣٤٤ كلمة باشكيرو ١٤٢٠ اصطلاحاً أوربياً بصيغته الروسية. وهكذا نلاحظ أن الاتجاه العام في تكوين ألفاظ الحضارة والمصطلحات العلمية في اللغات التركية داخل الاتحاد السوفيتي يتلخص في العبارة الآتية: «تؤخذ مفردات الاصطلاحات كاملة تقريباً من اللغة الروسية بدون تغيير في الهجاء. ويسفر هذا أيضاً عن تقريب جميع اللغات الوطنية بعضها البعض الآخر، وكذلك من اللغة الروسية.

ثانيا: الأبجديات التي استخدمتها اللغة التركية:

يمكن القول بإرتياح أنه لا توجد لغة بين لغات العالم تضارع اللغة التركية في عدد الأبجديات أو الخطوط التي غيرتها أو استخدمتها. فالوثائق العلمية تثبت أن اللغة التركية علي مدي ألف وثلاثمائة عام استخدمت إثنتا عشر أبجدية مختلفة هي:

أبجديات: گوك توركية، صغدية، أيغورية، مانية، براهمية، سريانية، عربية، أغريقية، أرمنية، عبرية، لاتينية، وسلافية.

ولو استبعدنا الأبجديات الثمان الي كانت محدودة الاستخدام كالصغدية والمانية والبراهمية والسريانية والأغريقية والأرمنية والعبرانية لبقي لدينا خمس أبجديات أو لنقل خمس خطوط هامة استخدمها الأتراك علي مر التاريخ وهي الگوك تورك والأيغوري، والعربي، واللاتيني والسلافي. ويمكن إرجاع هذا التغيير المتتالي في مدة لم تتجاوز ألف وثلاثمائة عام إلي اتساع الرقعة الجغرافية التي انتشر فيها الأتراك وتعدد المدنيات التي دخل الترك تحت دائرة نفوذها، أو شاركوا في بناءها أثناء ترحالهم وتنقلهم أو خلال فتوحاتهم المتعاقبة وتدينهم بديانات متعددة.

وسنحاول في هذه العجالة أن نجول بين تلك الأبجديات لنتعرف عليها في ضوء ماتوفر لدينا من مراجع ووثائق علمية.

١) ابجدية كوك تورك:

طبقاً لآخر الوثائق التي تتوفر لدي الباحثين فإن أول أبجدية استخدمها الأتراك هي أبجدية الـ «گوك تورك» ويمكن تسميتها أيضاً بـ «كتابات الرونيك التركية القديمة» نظراً لتشابهها مع كتابات أو خطوط الرونيك الاسكندنافية وقد وجدت نقوش كثيرة بعد أن اكتشفها العالم اللغوي الدنمركي الشهير ويلهلم طومسون «Vilheim Thomson» في ١٥ نوفمبر سنة ١٨٩٣. ومع أن النقوش التي اكتشفت بين وادي «طالاس» ببلاد القيرغيز وحوض «نهر ينيسي» الأعلي غنية بحروفها وأشكالها إلاَّ أنها حديثة العهد ولايعرف تاريخ بدايتها بالضبط ولكن ماعرف فقط هي النقوش التي وجدت في بلاد المغول بالقرب من نهر أورخون وفي المناطق الشمالية من نفس البلاد، فبعضها يرجع إلي أسرة «گوك تورك» الثانية (٦٨٢ – ٧٤٥) وبعضها الآخر يعود إلي عهود دولة الأيغور في بلاد المغول (٧٤٥ – ٨٤٠) ويعتبر نقش كول تكين «Kül Tgin » هو الوحيد بين هذه النقوش الذي يعرف تاريخ كتابته بالضبط فقد أقيم في أغسطس سنة ٧٣٢ طبقاً للكتابات الصينية الموجودة عليه. أما النقوش الأخري فكل تواريخها تقريبية وأقدمها يرجع إلي مابين (٦٨٥ – ٦٩٣) ويعود هذا النقش إلي ايلتريش قاغان «مؤسس الأسرة الثانية للكوك تورك».

ويُعد «كتاب الفال» الذي وجد في تركستان الشرقية أقدم نص مكتوب بهذه الأبجدية وهو مكون من حوالي مائة صحيفة ويرجع إلي القرن التاسع الميلادي.

وأبجدية أورخون تتكون من ثمان وثلاثين حرفاً وهي تزيد عن الأشكال التي كانت مستخدمة في العهد السابق عليها مباشرة بمائة وخمسين شكلاً. وكانت الكلمة في هذه الأبجدية تتكون من مقاطع أو هجاءات.

وطبقاً لما ذهب إليه طومسون فإن الاحتمال الأكثر قبوله هو أن هذه الأبجدية قد اشتقت من أصل سامي كالآرامية مثلاً وانتقل إلي هذه الديار عن طريق أبجدية فارسية أخري، وقد استند طومسون في نظريته تلك علي التشابه الكبير بين بعض حروف هذه الأبجدية وحروف الأبجدية الآرامية كما أن أبجدية الـ «كوك تورك» القديمة تكتب هي الأخري من اليمين إلي اليسار، ويعد هذا دليلاً علي أنها اشتقت من أصل سامي وربما يكون أتراك الغرب قد أخذوها عن طريق المسيحيين الذين كانوا يعيشون في المناطق القريبة من الصحاري الواقعة شمال «تيان شان» ويتحدثون الصغدية.

٢) الأبجدية الصغدية:

يُعتبر الصغديين من أهم الشعوب الأيرانية التي كان للأتراك بهم صلات حضارية بعد الصين. فلقد اكتشف الباحثون الكثير من النقوش التركية التي كتبت بالخط الصغدي متناولة العلاقات التركية الصينية والصغدية وكان أقدمها هو النقش الذي أقيم سنة ٥٨١، كما أن هناك نقش آخر يعود إلي بداية القرن التاسع كتب بثلاث لغات هي التركية والصينية والصغدية. وجميع الأدلة العلمية تفيد أن الأتراك قد دخلوا لفترات طويلة في دارة التأثير الحضاري الصغدي واللغة الصغدية.

ويمكن الاعتقاد أن الأتراك الأيغور قد استخدموا هذه الأبجدية بعد انهيار دولتهم في مغوليستان (٧٤٥ - ٨٤٠) وهجرتهم إلي شرق التركستان. ومع أن النصوص التركية التي كتبت بالصغدية قليلة إلاّ أنها تعود كلها إلي البوذين الأيغور.

كما سبقت الإشارة فالصغدية مشتقة من أصل سرياني سامي.

٣) الأبجدية الأيغورية:

يُعد الخط الأيغوري أو الأبجدية الأيغورية من أكثر الأبجديات انتشاراً بين الأتراك بعد تركهم خط الرونيك الاسكندنافي. وهو مشتق من الخط الصغدي ولكنه أكثر سهولة وطواعية في الكتابة عنه.

وبالرغم من أن هذا الخط لا يغطي احتياجات اللغة التركية إلاَّ أنه ظل مستعملاً من قبل الأتراك فترة طويلة. فمعظم المخطوطات الأيغورية المتعلقة بالديانة البوذية التي انتشرت بين الأيغور في تركستان الشرقية ولمدة أربعمائة سنة منذ منتصف القرن التاسع كانت كلها مكتوبة بالخط الأيغوري. كما أن النصوص المانية والمسيحية النستورية التي كتبت بهذا الخط ليست قليلة.

وأقدم المخطوطات الأيغورية، نص متعلق بالديانة المانوية يعود إلي القرن الثامن. كما أن الأدب البوذي الذي كتب بالأيغورية قد وصل إلي نقطة النمو والكمال في القرنين التاسع والعاشر حيث ترجمت إليه كثير من الأعمال الصينية البوذية.

وقد استخدمت الأبجدية الأيغورية خارج حدود الدولة الأيغورية التي تكونت في تركستان الشرقية، فكما هو معروف فإن نسخة ڤينا من كتاب «قوتادغوبيليك» علم الحقيقة الذي استنسخ في هرات سنة ١٤٣٩ مكتوبة بالخط الأيغوري كما أن «أغوز قاغان داستاني» ملحمة أغوز قاغان ومعراج نامه «كتاب المعراج وخاصة النسخ الموجودة في المكتبة الوطنية بباريس مكتوبة كذلك بنفس الخط. ويستفاد من الخطاب الذي أرسله السلطان محمد الفاتح إلي أوزون حسن بالأيغورية أنها كانت معروفة لدي كتاب البلاد العثمانية.

ولقد انتقلت هذه الأبجدية إلي المغول منذ منتصف القرن الثاني عشر وظلت مستخدمة بينهم حتى القرن العشرين.

٤) الأبجدية المانية:

كان الخط الماني بين الخطوط التي استخدمتها التركية علي مر العصور فلقد عرفت المانية أو دين مانى بين الترك منذ أزمنة مبكرة، فلقد أعلن الحاكم الأيغوري «بوغوقاغان» (٧٥٩ - ٨٧٠) أن المانوية هي الدين الرسمي للبلاد سنة ٧٦٢. ولقد قام الأيغور المانويين حتي قبل أن يهاجروا إلي تركستان الشرقية بتطويع الخط الماني وتطويره حتي يتلائم مع التركية.

والخط الماني مشتق من الخط الاسترانجيلو الذي يعد همزة الوصل بين الخط الأرامي والسرياني.

والنصوص التركية المكتوبة بالأبجدية المانية محدودة جداً، ولاتخرج عن نطاق النصوص الدينية المانوية وقد وجدت في «طورفان» و «طونج هؤنج» وأشهرها مخطوطة بخط يد النبي ماني نفسه وهي عبارة عن أدعية توبة واستغفار ويمكن أن تكون ترجمة عن الصغدية.

٥) الخط البراهمي:

بعض النصوص التركية قد كُتبت بالخط البراهمي الذي يختلف اختلافاً كبيراً عن الخطوط الصغدية والأيغورية والمانوية، فالخط البراهمي هندي الأصل قد استخدم في كتابة اللغة السنسكريتية. وقد نقله المبشرون اليوذيون بين الأتراك في أواسط آسيا، كما قد أضافوا إليه بعض الاشارات التي تعبر عن الأصوات غير الموجودة في اللغة الهندية، ويكتب هذا الخطط من الشمال إلي اليمين علي العكس تماماً من الخطوط السامية التي تكتب من اليمين إلي اليسار وهو من الخطوط ذات المقاطع المنفردة.

والنصوص التركية التي كتبت بهذا الخط تعتبر في غاية الأهمية بالنسبة لدراسة تطور اللغة التركية وإن كان من اللازم ألاَّ يغيب عن الذهن أن هناك فوارق كبيرة بين تركية هذا الخط وتركية الخطوط الأخري.

٦) **الخط السرياني:**

لقد انتشر الدين المسيحي بين أتراك آسيا الوسطي والأيغور في تركستان الشرقية وخاصة المذهب النستوري وقد عثر الباحثون في ضواحي طورفان في تركسان الشرقية علي نصوص مسيحية أيغورية. وفي مكتبة برلين نصوص مسيحية تركية كتبت بالخط السرياني، كما وجدت شواهد قبور مسيحية تركية نقشت بالخط السرياني في داخل مغوليستان وخاصة في منطقة «يدي صو». وهذه الشواهد تعود إلي الأتراك المسيحيين النسطوريين الذين يعيشون في أعماق منغوليا وتنحصر أزمنتها فيما بين القرن الثامن والرابع عشر.

وهذا الخط يكتب من اليمين إلي اليسار كبقية الخطوط السامية. وهو الخط الاسترنجيلو.

٧) **الخط العربي:**

مما لاشك فيه أن الخط العربي يُعد أشهر الخطوط التي استخدمها الأتراك سواء من ناحية الإطار الزمني أو المحيط الجغرافي. فمنذ أن بدأ الإسلام في الانتشار بين الأتراك منذ أواسط القرن التاسع الميلادي وحتي أواسط القرن العشرين والأتراك يكتبون لغاتهم ولهجاتهم بالخط العربي. وكان الخط العربي مازال مستخدماً بين أتراك تركستان الشرقية والأويغور في ولاية «سنج يانج» الصينية حتي عهد قريب، ومازال هذا الخط مستخدماً بين التركمان والأتراك الذين يعيشون في كركوك بالعراق.

والخط العربي من الخطوط الهجائية السامية، تطور عن أحد الخطوط الآرامية. وكانت الأبجدية العربية في صدر الإسلام تكتب بالخطين الكوفي والنسخي، واندثر الخط الكوفي وترك مجاله لخط النسخ، وعلي هذا فإن الخط العربي الثلث المعاصر هو تطور لخط النسخ.

وكان أول من كتب التركية بالخط العربي بلا شك من القراخانيين هو محمود الكاشغري في معجمة الشهير «ديوان لغات الترك» الذي كتبه سنة ١٠٧٣ بهدف تعليم التركية لأبناء العربية وهذا المعجم من التركية إلي العربية وقد طوع التركية للخط العربي وحركاته المختلفة سواء الحركات الطويلة « الألف والواو والياء» أو الحركات القصيرة «الفتحة والضمة والكسرة» - حتى صارت التركية بالخط العربي لغة الكتابة السائدة منذ القرن الثاني عشر والثالث عشر (وكانت تُسمي الغزية أو التركية الشرقية) وأنضح نموذج لها في تلك الأزمنة هو كتاب «بهجت الحقائق، ولقد نجح محمود الكاشغري في المزج بين الخط العربي والإشارات الفارسية التي تعبر عن الحروف التركية غير الموجودة في العربية والتي استحدثها الإيرانيون بعد استخدام الخط العربي مثل الـ «گ» والـ «چـ» والـ « ژ » والـ پ».

وظلت الأبجدية العربية هي السائدة في الأمبراطورية العثمانية، وكان لها دورها البارز في تطوير اللغة التركية خلال تلك الفترة حتي أوصلتها إلي المنزلة الثالثة بين لغات الحضارة الإسلامية وإن كان مايؤخذ علي الخط العربي في كتابة التركية أن الحروف الصوتية العربية لم تكن لتغطي كل الحروف الصائتة في اللغة التركية. وخاصة الحروف الصوتية الدالة علي الضم ففي حين تعبر عنها التركية بأربعة حروف هم «ö ،o، ü u » فإن العربية تعبر عنهم بحرف واحد هو «الواو» لأن التركية لا تعرف التشكيل.

٨) الأبجدية الأرمنية:

بعد أن قضي الأتراك السلاچقة علي الدولة الأرمنية في شرق الأناضول في أواسط القرن الحادي عشر أضطر الكثير من الأرمن إلي الهجرة إلي القرم والاستيطان بها. ثم ذهب البعض منهم فيما بعد إلي أوكرانيا الغربية واستقروا هنالك. وقد عاش هؤلاء الأرمن مئات السنين متعاونين ومتحابين مع الأتراك القپچاق في القرم وأوكرانيا، وكان من نتجية هذه الحياة المشتركة أن قبل الأرمن دين ولغة هؤلاء الأتراك القپچاق وأصبحوا يستخدمون اللغة القپچاقية في الكتابات الكنائسية والرسمية. ولكنهم كانوا يكتبون تلك الكتابات بالخط الأرمنى.

والخط الأرمني من أصل آرامي. وأكثر الكتابات التركية بالخط الأرمني تُعد وثائق رسمية وكانت بعض هذه الوثائق التي تعود إلي القرنين السادس عشر والسابع عشر موجودة في كييف إلي سنة ١٩٤٣، ولكنها أحرقت أثناء الانسحاب الألماني سنة ١٩٤٤، ولكن مازال هناك حوالي ثلاثون مخطوطه تركية بالخط الأرمني موجودة في مكتبات العواصم العالمية مثل ڤينا وباريس وپرسلاف وقراقوف وبين هذه المخطوطات قاموس بالقپچاقية الآرمنية.

٩) الأبجدية العبرية:

كان «القرائملر» و «القرايلر» اليهود الذين ينتمون إلي أصل تركي ويعيشون في القرم حتي ١٩٤٣ وحالياً في أوكرانياً وليتفانيا يكتبون أعمالهم الدينية التركية بالخط العبراني. وأقدم التراجم التوراتية تعود إلي القرن السادس عشر والثامن عشر.

والقرائمليون يكتبون آدابهم التي تطورت تحت التأثير الغربي منذ القرن التاسع عشر بالخط الروسي أو اللاتيني.

١٠) الأبجدية الأغريقية:

كان الأتراك اليونانيون الأرثوذكس والذين يتسمون بالقراسانيين ويعيشون في المدن التركية الكبيرة في الأناضول كأستانبول وأزمير حتي معاهدة تبادل المواطنين بين الترك واليونان التي عقدت ١٩٢٤ يكتبون لهجاتهم ومحاوراتهم التركية بالأبجدية الإغريقية.

وأقدم مخطوطة تركية قرامانية كتبت بالخط اليوناني = (الأغريقي) تعود إلي القرن السادس عشر، وهناك مخطوطات أخري كثيرة تعود إلي القرنين السابع عشر والثامن عشر. ثم تم طبع عدد لا بأس به من الكتب التركية القرامانية في القرن الثامن عشر في المدن الكبري كاسانبول وأزمير وبعض عواصم أوروبا، وإن كانت معظمها أعمال دينية.

١١) الأبجدية اللاتينية:

كان الأتراك الاذاريون هم أول من استخدموا أبجدية تمت إلي الأصل اللاتيني بصلة فقد بدأت الأفكار التي تدعو إلي تغير الخط العربي إلي اللاتيني بين الاذاريين منذ القرن التاسع عشر. فلقد تقدم المفكر الأذري ميرزا فتحعلي أخوتروف بمشروع يقترح فيه إحلال أبجدية لاتينية سلافية محل الأبجية العربية ولكن الوضع السياسي والاجتماعي لم يكن يسمح بتحقيق مشروع كهذا أو حتي مجرد مناقشته.

ولم يتحقق هذا إلا بعد الثورة الروسية وخاصة سنة ١٩٢٢ حيث تقرر بقانون فرض في جمهورية آذربيجان السوفيتية الاشتراكية سنتي ١٩٢٤/٢٣ تطبيق الحروف الحديثة في اللغة التركية الآذارية، ومع هذا لم تطبق في التعليم إلاً سنة ١٩٢٥ وتعاقب استخدام الخط اللاتيني في جمهوريات الاتحاد السوفيتي وكان آخرها سنة ١٩٥٧ ثم أعقبها الأتراك الموجودون في الصين حين كان القازاق والأيغور حتي سنة ١٩٧٠ يكتبون

اللغة التركية الأيغورية بالحروف العربية ولكن بعد هذا التاريخ تقرر استخدام أبجدية جديدة مشتقة عن الأصل اللاتيني.

وكان أتراك الأناضول الذين يعيشون في تركيا الحالية يستخدمون الأبجدية العربية إلي حين صدور قانون الانقلاب اللغوي في الأول من شهر نوفمبر سنة ١٩٢٨ تحت رقم ١٣٦٣ منهياً بذلك استخدام الخط العربي ومقرراً استخدام الأبجدية اللاتينية التي تتكون من تسعة وعشرين حرفاً.

وبهذا، فإن كان الخط اللاتيني قد سهل استخدام اللغة التركية في القراءة والكتابة وقلل من نسبة الأمية بين الأتراك الذين يزيد سنهم عن ست سنوات فوصلت سنة ١٩٧٠ إلي ٦٧ر٥٤٪ بينما كانت سنة ١٩٢٧ لا تتجاوز ٦ر١٠٪ بين الذين يزيد سنهم عن سبع سنين إلاَّ أن هذا الخط قد خلق سداً منيعاً بين الأتراك المحدثين وثقافاتهم وحضاراتهم السابقة ولم يعد في مقدور مثقفيهم أو شبابهم الاطلاع علي ماخلفه لهم أجدادهم علي مدي مايزيد عن الف سنة من تراث فكري وعقلي وأدبي بل في كل مايتصل بفروع الحضارة الوارفة.

كذلك لابد من الإشارة إلي أنه في حين كان الخط العربي يوحد بين التراث أو الحضارة التي كانت تنتجها اللغة التركية في شتي لهجاتها أو اللغات التركية - كما يفضل المستشرقون واللغويون والباحثون الغربيون أن يسمونها - في مختلف بقاعها فإن الخط اللاتيني الذي استحدثت كل لهجة تركية فيه لنفسها مايغطي احتياجاتها الصوتية جعل من العسير علي أبناء لهجة ما الاطلاع علي ماكتبه أبناء عمومتهم في لهجة أخري بل يكون مدهشاً لغرابته علي حد قول الأستاذ الدكتور طلعت تكين أحد المتحمسين للخط اللاتيني.

١٢) الأبجدية السلافية:

إن اللغة التركية بشتي لهجاتها أو لنقل اللغات التركية بين مختلف الطوائف التركية التي تعيش داخل جمهوريات الاتحاد السوفيتي أصبحت الآن كلها تكتب بالخط السلافي. وبهذا تقطعت وإلي الأبد الصلات الحضارية والثقافية التي كانت تربط الأتراك بماضيهم.

فالخط أو الإبجدية السلافية من أصل يوناني (إغريقي)، قام أحد رجال الكنيسة البيزنطية في أواخر القرن التاسع الميلادي بتطويعة بما يتلائم مع سلافية الكنيسة القديمة، وظل هذا الخط مستمراً منذ ذلك التاريخ حتي يومنا هذا مع بعض التعديلات الطفيفة التي كانت تطرأ عليه من حين لآخر. ويسمي هذا الخط في روسيا وبلغاريا بالخط الكريلي نسبة إلي موجده «كريل».

ولقد تتابع استخدام الخط السلافي من قبل اللهجات التركية، كان أولها اللهجة الچواشچية المستخدمة بين أتراك بلغاريا في القرن الثامن عشر الميلادي علي يد المبشرين الروس ومن غرائب القدر أن تستخدم بقية اللغات أو اللهجات التركية هذه الأبجدية السلافية أيضاً علي أيدي الملحدين الروس وقد بدأ من سنة ١٩٢٤ حتي سنة ١٩٥٧.

ويجب ألا يُقبل بسهولة الأدعاء الذي يذهب إلي القول بأن الأبجدية السلافية أكثر سهولة وطواعية للغات التركية، فلم يكن ولن يكون كذلك.

المراجع:

1- Prof. Dr. A. Caferoğlu, Kaşgarli Mahmut Ist.1970.

2- Prof. Dr. A. Caferoğlu, Türk dili Tarihi Ist. 1970.

3- Prof. Dr. Talat tekin, Tarih boyunca TürkLerin yazılari, ulusal Kültür. Ekim 1978.

4- Ali Kemal Meram, Gök Türk imparatorluğu, Ist. 1974.

5- W.Bang ve R.Rahmeti, Oğuzkağan Destanı, Ist 1936.

6- Dr. Muharrem Ergin, Orhun abideleri, Ist.1970.

7- Cavit Tarhan Tutangil, Türk harfların 50 yilda bir durum değerlen dirmesi, ulusal Kültür. Ekim. 1970.

٨- د.محمود فهمى حجازى، المدخل إلى علم اللغة - القاهرة .. (بدون)

﴿الورقة الثانية﴾
اللغة التركية
في موكب الحضارة الاسلامية(*)

أثبت العلماء بأبحاثهم الطويلة أن اللغة التركية تدخل ضمن اللغات الأورالية الألتائية. وينتسب كلا الفرعين إلى سلاسل جبال الأورال التي تفصل أوروبا عن آسيا وجبال الألتاي في وسط آسيا. وأهم اللغات التي ترتبط باللغة التركية هي اللغة المجرية والفنلندية والمغولية. وتعد هذه اللغات أسرة لغوية واحدة. وتقوم هذه الوحدة علي أساس اشتراك هذه اللغات في عدد من الخصائص البنيوية.

وأهم هذه الخصائص هو وجود التوافق الصوتى Vocalic Harmony بمعنى أن الحركة الأساسية في الكلمة تتحكم في باقي حركات اللواحق فتجعلها متوافقة معها. ويظهر التوافق الحركي هذا في كل اللغات الأورالية الألتائية بدرجات متفاوتة، وتكون أكثرها وضوحا في اللغة التركية بكل فروعها، وهذا مما يسهل عملية تعلم هذه اللغة، وصحة كتابتها.

وتتفق اللغات الأورالية الألتائية في نظام البنية اللغوية، فكل هذه اللغات لغات لاصقة أو إلتصاقية، فهناك كلمات أساسية، ولواحق كثيرة تودي عدداً كبيراً من الوظائف النحوية. فإذا كانت اللغات الهندو - أوروبية واللغات السامية تعرف حروف الجر، فإن اللغات الأورالية الألتائية تعبر عن ذلك باللواحق. فإذا أردنا أن نقول مامعناه «في المنزل» قلنا بالمجرية «Hazba» وبالتركية Evde. ففى المجرية كلمة Haz وفي التركية كلمة «Ev» تعنيان المنزل. اما تلك اللاحقة «da» في المجرية و«be» أو «da» في التركية فقد عبرتا عما نعبر عنه في العربية واللغات السامية الأخري بحروف الجر «في» و «داخل» الخ وinside أو in في الانجليزية وغيرها.

(*) نشر هذا المقال ضمن كتاب الرياض رقم ٣ وعنوانه اللغة مفتاح الحضارة. العدد الثالث. مارس ١٩٩٤م. مؤسسة اليمامة الصحفية، بالرياض... المملكة العربية السعودية.

وهكذا فإن اللواحق تعبر في اللغات الأورالية والألتائية عن الوظائف النحوية، كما أن هذه اللواحق تؤدي معني الوجود والعدم والجمع والحرفة وماشابه ذلك.

وتعتبر اللغات الألتائية «الألطائية» الجناح الأسيوي من أسرة اللغات الأورالية الألتائية، وتتكون أسرة اللغات الألتائية من ثلاثة أفرع، الفرع التركي، والفرع المغولي، والفرع التونغوزى. ويمكن أن يضاف إليها الطبقة الأقدم للغة الكورية.

الخصائص المشتركة التي تسهل تعلم هذه اللغات:

تشترك اللغات الألتائية، وفروعها التركية في الخصائص الصوتية والبنائية والمعجمية التالية والتي تيسر مهارة اكتساب هذه اللغات أو إحداها فقط:

أولاً: الأصوات:

تتسم مجموعة هذه اللغات بعدد كبير من الحركات الصوتية، تصل في بعضها إلى سبع، وفي اللغة التركية إلي إثنتي عشرة حركة. ويسود نظام التوافق الحركي vocal harmony بين هذه اللغات. وهو نوع من المماثلة بين الحركات. فالحركات التي توجد في الكلمة الأساسية تتحكم في حركات اللواحق التي تلصق بهذه الكلمة. وهذا التوافق الصوتي هو الذي يتحكم في البناء الصرفي لتلك اللغات، ويعد من السمات المميزة لها والتي تيسر عملية تعلمها.

لاتظهر بعض الصوامت في أول الكلمة، أو يكون وجودها نادراً، ومن أهم هذه الصوامت الراء والزاي. فلا تكاد نصادف كلمات أصلية في اللغات الألتائية تبدأ بحرف « ر – R» أو بحرف « ز– Z» كما تتسم هذه اللغات بمحدودية المقاطع وأنواعها. فالمقطع في هذه اللغات يتكون من (حركة) «O» فقط أو من (حركة + صامت) «OL» أو من (صامت + حركة «BU») أو من

(صامت + حركة + صامت) «Bal» أو من (صامت + صامت + حركة «Gramer» أو من (صامت + حركة + صامت + صامت) «Ders». وعلى هذا فلايوجد مقطع يبدأ بصامتين أو أكثر إلاَّ من الكلمات المستعارة من اللغات الأخرى.

ثانيا: بناء الكلمة:

اللغات الألتائية – كما سبق القول – لغات لاصقة أي إلتصاقية، تتكون بنية الكلمة فيها من أصل تلصق بـه لواحق كثيرة، ومثال لذلك من اللغة التركية بائع النظارة gozlükcu نظارة: gozlük عين: goz بائعو النظارة: gozülkcüler . أما حرفة بيع أو صناعة النظارات فهي: gozlükcülük

تؤدي هذه اللواحق وظائف لغوية مختلفة، للتعبير عن زمن الفعل وعن النفي والجمع وعن المكان، وغير ذلك من المعاني التي تُؤَدي في اللغات الاخري بوسائل لغوية مختلفة. ولا تعرف هذه اللغات حروف جر سابقة علي الاسم، بل تؤدي معان عن طريق لواحق تأتي بعد الكلمة أي أنها ليست Perpositions بل Postpositions ويتضح ذلك في المثال التركي التالي:Ev منزل Evde في المنزل Evdedir يكون في المنزل.

لاتعرف اللغات الألتائية وفروعها التركية تصنيف الصيغ، من ناحية التنكير والتأنيث، وينطبق هذا علي كل أنواع الكلمات من أسماء وأفعال ومصادر وغيرها.

كما توجد مجموعات من المفردات الأساسية المشتركة بين مجموعة هذه اللغات وترجع معظمها إلي أصل اشتقاقي واحد. كذلك يضم المعجم المشترك بين هذه اللغات ألفاظاً أساسية في كل الأفرع التركية والمغولية والتونغوزية، ويشمل جسم الانسان وعلاقات القرابة وأسماء الحيوانات والظواهر الطبيعية. وهذه الخصائص الصوتية، والصرفية والمعجمية

المشتركة تؤدي إلي سهولة تعلم هذه اللغات. وأن من يتعلم إحداها يمكنه التعامل مع الآخر أو الاستفادة من منابعها الحضارية في شتي فروع المعرفة.

ساحات اللغة التركية ومدي انتشار فروعها:

توجد اللغة التركية بشتي لهجاتها أو حسب المستخدم الأوروبي «لغات الترك» في منطقة واسعة، تمتد من وسط آسيا حتي غربها وشرق أوروبا، فقد انتشرت القبائل التركية في أواسط آسيا علي حدود الصين وداخلها وفي إتجاه الغرب، وتكونت منها لهجات تميزت عن بعضها شيئاً فشيئاً، فقد تحرك الأوغوز نحو غرب آسيا والقيپچاق نحو شرق أوروبا وتكونت عن هذه الهجرات اللهجة التركمانية والتركية بلكناتها المتعددة، والتتارية ولغة القازاق. ورغم اتساع الرقعة الجغرافية فإن لغات الترك متقاربة في بنيتها النحوية، ومعجمها الأساسي مما يسمح في حالات كثيرة أن يتفاهم أبناء هذه اللغات وكأنهم أبناء لهجات مختلفة للغة واحدة. وقد عايشت هذا بنفسي في قزوين وتركستان الشرقية والغربية وايران وبلغاريا ويوغوسلافيا – سابقاً – والمجر وألبانيا والبوسنة والهرسك والجبل الأسود، فكنت مع أهل هذه المناطق أتحدث بتركية استانبول وهم يتحدثون بلغاتهم ويتم التفاهم والنقاش بل والحوار العلمي فيما بيننا.

وإلي جانب النقوش التركية الأورخونية في بلاد المغول، والنقوش التركية الأويغورية بين جماعات الترك الأ ويغور والنقوش التركية البلغاية التي دونت في أرض أوروبية، فإن هناك لغات تركية ذات تراث مدون ومكتوب وأهم هذه اللغات التراثية:

أ - **اللغة الأذرية:** هي لغة أذربيجان، وتعد أقرب اللهجات من الناحية البنية النحوية والمعجم الأساسي من اللغة التركية المعاشة. وتعد اللغة الثانية في ايران وبها نتاج حضاري اسلامي ضخم في مجال الآداب والعلوم.

وبها ثروة هائلة من المفردات العربية والفارسية التي تسهل التعامل معها وتعلمها. وظلت اللغة الأذرية تكتب بالخط العربي إلي ١٩٢٤م – ١٣٤٦هـ ومازالت تكتب في ايران بالخط العربي إلى الآن.

ب - ***اللغة الجغطائية***: وهي إحدي اللهجات التركية ذات التاريخ الأدبي والثقافي، ودوّن الأدب الجغطائي التركي بالخط العربي منذ القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي، وهي زاخرة بالألفاظ العربية والفارسية، وتراثها محاكاة للتراث الفارسي والعربي، ومازالت اللهجة الاوزبكية التي قامت علي أراضي وسط آسيا وشرقي إيران هي المتحدثة في جمهورية اوزبكستان الإسلامية، وبين جمهوريات التاجيك والقيرغيز والقازاق.

وتعتبر اللغة التركية هي اللغة الأم بكل الجمهوريات التركية الإسلامية في آسيا الوسطي والتي استقلت حديثاً عن الاتحاد السوفيتي سابقاً. وأهم هذه اللغات المستخدمة قديماً وحديثاً والتي صمدت أمام الغزو اللغوي الروسي:

١) اللغة القازاقية: تعد اللغة الثالثة فيما كان يسمي بالاتحاد السوفياتي ويتحدث بها الأتراك المسلمون في كازاقستان وبعض مناطق اوزبكستان.

٣) اوزبكية: وسبقت الاشارة إليها.

٤) الآذرية: وسبقت الاشارة إليها، وهناك محاولات لعودة الخط العربي إليها مرة أخري.

٥) اللغة الشوباشية: ويتحدث بها أتراك الشوباش سواء داخل جمهوريتهم أو داخل دول روسيا الحالية.

٦) اللغة التركمانية: ويتحدث بها أتراك التركمان في تركمانستان وشمال العراق وتركيا وايران وشمال غرب أفغانستان والقوقاز، وكانت تدون بالخط العربي حتي داخل روسيا إلي قرب نهاية النصف الأول من

القرن العشرين ومازالت تدون بالخط العربي خارج نطاق روسيا السوفيتية.

٧) اللغة الباشكيرية: وهي لغة تركية يتحدث بها اتراك جمهورية الباشكير وجموع الباشكير المشتتين في دول الاتحاد السوفيتي السابق.

٨) اللغة القيرغيزية: ويتحدث بها أتراك القيرغيز في جمهوريتهم والمناطق الأخري المشتتين فيها.

وهناك مستويات لغوية تمسكت بها الجماعات التركية في جنوب أوروبا ووسط آسيا، وكان استخدامها مقصوراً علي الحياة اليومية عند هذه الجماعات، وأهم هذه المستويات اللغوية التركية، لغة الياقوت، والقراقلپاق، والكوميكية والجوجوز ولغة الأويغور، وأقليات أخري يقل عددها عن مائة الف ويتكلمون لهجات تركية خاصة بها.

العرب واللغة التركية:

إذا كانت اللغة العربية قد أثرت اللغة التركية بالكثير من المفردات المعجمية والنحوية ومصطلحات كل العلوم الدينية وبحور الشعر وعلوم الفلك والرياضة والطب والبيطرة وأن العالم التركي كان يقصد القاهرة والشام ومكة والمدينة وبغداد لدراسة علوم الدين والطب والرياضة الخ.. فإن هناك محاولات من قبل علماء أتراك وعرب قد بذلوا محاولات علمية لتعليم اللغة التركية للعرب. وكمثل لهذه المحاولات أذكر:

أ - **ديوان لغات الترك:** الذي ألفه محمود الكاشغري ١٠٧٣م لتعليم اللغة التركية للعرب، وكتبه بالأبجدية العربية مستخدماً حروفها الصوتية أي حروف العلة والحركات للتعبير عن الأصوات التركية، واستحدث حروفاً غير موجودة في العربية او الفارسية للموائمة بين التركية والخط العربي.

ب - **كتاب علم نافع في تحصيل صرف ونحو تركي:** وقد قدّم الكتاب إلي السلطان وأوضح مؤلفه أن هدفه هو تسهيل تعلم اللغة التركية. وقد ترجم هذا الكتاب إلي الانجليزية والفرنسية منذ بداية القرن التاسع عشر.

جـ - **وجاءت المحاولة الثالثة من قبل عالم عربي** وفد من االأندلس إلي بورصة لكي يتعلم اللغة التركية ويصنف فيها كتاباً. ذلك العالم هو «ابوحيان التوحيدي» وقد سمي كتابه «الإدراك في لسان الأتراك» وقد صنفه حسب منهج عصره لتعلم نحو وصرف اللغة التركية مقارنة باللغة العربية وليسهل ذلك علي أبناء اللغة العربية.

وأواصر العلاقة توطدت بين العرب والترك بعد دخول الاسلام إلي أواسط آسيا وتخطيه بلاد ماوراء النهرين وحمل الاتراك لواءه إلي بلاد الصين والتبت ومنغوليا.

وزاد نفوذ الترك في الخلافة العباسية وشيدت لهم مدينة «سامراء» أو «سر من رأي» ثم أقاموا في البلاد العربية دويلات خاصة بهم كالطولونية والمملوكية، وكانت لغة الإمارة والإدارة والقيادة هي اللغة التركية المتخمة بالمفردات والمصطلحات العربية. وحمل الترك الغزنويون الإسلام إلي الهند وتركستان الشرقية والغربية ونتجت عن اختلاطهم بالأهالي في بلاد باكستان وأفغانستان الحالية اللغة الأوردية أي لغة الجيش المرابط وكتبوها بالخط العربي. وحمل الترك السلاجقة لواء الإسلام وردوا عنه كيد الحروب الصليبية. وورث العثمانيون الدور السلجوقي وتراثهم ومؤسساتهم العلمية. وطوروها ونقلوا الثقل الاسلامي إلي أوروبا ومشارف موسكو وأسوار ڤينا وضموا العالم الاسلامي من حدود الهند وايران، وفاس غرباً والمجر والبلقان شمالاً مروراً بكل الساحة العربية. ولم تمض أربعون سنة ١٥١٦/١٥٥٦م - ٩٢٣ - ٩٦٤هـ حتي كانت معظم البلاد العربية - فيما عدا المغرب الأقصي

وقلب الجزيرة – تحت لواء الحكم العثماني إلي أن سقطت الخلافة العثمانية سنة ١٩٢٤م.

وهكذا فقد قدر للدولة العثمانية – من بين دول الترك – أن تصبح إمبراطورية مترامية الأطراف، وأن تحكم شعوباً، ومللا، ونحلاً غير متجانسة، وأن تكون أطول دول الترك بقاءً، إذ عمرت ٦٢٣ عاماً (١٢٩٩-١٩٢٢م) واختلف على عرشها أربعون حاكماً، ووليها من أيام السلطان سليم الأول (١٤٧٠-١٥٢٦م) إلي انقراضها إثنان وثلاثون سلطاناً خليفة. جمعوا في أيديهم السلطتين الزمنية والروحية، ودعي لهم علي منابر العالم الإسلامي السني طوال ٤٠٦ سنوات.

ولقد ذابت الشعوبية والعرقية والطائفية والقبلية والقومية خلال فترات القوة في الدولة العثمانية إلي أن تآمرت عليها – كممثلة وحامية للعالم الإسلامي – قوي الاستعمار والاستشراق والماسونية والصهيونية فأضعفتها وقسمتها إلي لقيمات حتي يسهل ابتلاعها علي حد قول شاعر الاسلام التركي الخالد محمد عاكف ارصوي الذي هاجر إلي مصر معارضاً للتغيرات التي أحدثها مصطفي كمال آتاتورك في تركيا.

ونبغ في العهد العثماني طائفة من مشاهير علماء المسلمين ومشايخ الإسلام كابن كمال باشا، وأبو السعود أفندي، صاحب التفسير وسلطان المفسرين، وحاجي خليفة، وطاش كوبريلي، وطاهر البرصوي، والكوثري، والنورسي. واحتلت اللغة العربية المكانة الاولي في نفوس الاتراك، لدرجة ان أصدر السلطان سليم قراراً بأن تكون العربية هي لغة التدريس والتدوين، فكان يدرس بها كل العلوم الدينية والتطبيقية، بل كان العالم التركي يضع مؤلفاته أولاً بالعربية وإذا أراد لها الذيوع والانتشار بين بني جنسه ترجمها بعد ذلك إلي اللغة التركية.

ظل الأمر كذلك إلي أن وصل أنصار تركيا الفتاة إلي الحكم فقلبوا الوضع، وأقروا أن تكون التركية إجبارية في كل مراحل التعليم حتي في

الولايات العربية العثمانية الخمس عشرة مما صبغ المناهج بصبغة التتريك.

وهكذا اكتسبت اللغة التركية طوال العصر العثماني أهمية قصوي إلي جانب اللغة العربية في التعبير عن الحضارة الاسلامية منذ القرن الخامس عشر الميلادي – التاسع الهجري – ولذا زاد تأثرها بالعربية والفارسية. وكانت اللغات العربية والفارسية والتركية، تستوعب مجالات التعبير الحضاري في الجناح الغربي والأوسط من العالم الاسلامي. وكانت تدون آنذاك بالخط العربي. وتتمثل خطي الثقافة والعلوم العربية كأدوات للثقافة الرفيعة مما أدي إلي دخول عدد كبير بصفة خاصة في المجالين الثقافي والعلمي، وفوق هذا فقد كانت العربية لغة الدين الحنيف.

وقد دخلت اللغة التركية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر – الثالث عشر الهجري – مجالات التعبير عن الحضارة الحديثة، فتأثرت باللغة الايطالية والفرنسية في الفاظ الحضارة والمصطلحات العلمية للمكتشفات والمسرحية الحديثة، وكذا انماط الأدب والفنون الأدبية الحديثة كالرواية والقصة والمسرحية والمدارس الادبية الحديثة كالسوريالية والرومانسية والطبيعية والواقعية، وطالب البعض بالتجديد اللغوي، ومحاولة الاقتراب من لغة الشعب للتعبير الأدبي. وظهرت في أواخر القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي وأوائل القرن العشرين محاولات لاصلاح نظام الكتابة، بإضافة علامات تجعل الكتابة التركية أصدق تعبيراً عن النطق التركي، حتي كان إعلان التحول عن الخط العربي إلي الحروف الحديثة المشتقة من الخط اللاتيني سنة ١٩٢٨م.

وكان ذلك نقطة حاسمة في التاريخ اللغوي والحضاري التركي. وعلي الرغم من محاولات الحكومات التركية بقرارات رسمية التخلي عن كلمات عربية، واحلال كلمات تركية بديلة إلاّ أن نسبة الكلمات العربية أو تلك التي

هي ذات أصول عربية مازالت تمثل مالا يقل عن ٤٠٪ من الثروة المعجمية في اللغة التركية.

وإذا كان الأذريون هم أول من استخدموا الخط اللاتيني سنة ١٩٢٣ - ١٩٢٤م وفي التعليم ١٩٢٥م وأتراك الاتحاد السوفيتي السابق- كان آخرهم ١٩٥٧م فإن أتراك الأيغور في الصين ظلوا يستخدمون الخط العربي إلي ١٩٧٠م. وبذلك يكون معظم أتراك العالم الآن يستخدمون الخط اللاتيني المستخدم في تركيا منذ ١٩٢٨م وهذا بدوره مما أعاد مايمكن أن نطلق عليه الوحدة الثقافية بين اتراك العالم. ومما لاشك فيه أنه بعد استقلال أتراك أواسط آسيا وازدياد نمو الكيانات المستقلة لاتراك شبه جزيرة البلقان وشرق اوروبا، والحركة السياسية النشطة لتركيا المعاصرة نستطيع أن نوافق علي الرأي القائل أن بدايات القرن الحادي والعشرين ستشهد عودة العنصر التركي الاسلامي ليلعب دوره المنتظر علي مسرح السياسة العالمية.

اللغة التركية علي الساحة العالمية:

يقترب المتحدثون باللغة التركية كلغة أولي من المائة والخمسين مليوناً وتجاوز الرقم المائتين إذا اعتبرناها اللغة الثانية في كثير من الدول والبلدان في شرق اوروبا والصين وتركستان الغربية والشرقية ومنغوليا.

ولذلك فقد أولت كل الجامعات العالمية ومراكز البحوث ومعاهد الاستشراق اللغة التركية اهتماماً بالغاً، وتدرس كذلك في مراكز البحوث السياسية، والاستراتيجية والمعاهد العسكرية ربما علي مستوي العالم كله شرقه وغربه والأمريكتين بل وحتي سيدني في استراليا. وتدرس اللغة التركية في المحاور التالية:

١) كلغة تركية يتحدث بها جنس تركي له مكانته ودوره في المحافل السياسية والعسكرية كما هو جار في الولايات المتحدة الأمريكية ودول حلف شمال الاطلنطي.

٢) كلغة أساسية من لغات دول أواسط آسيا وآسيا الصغري ودول البلقان، كما هو حادث في أمريكا وأوروبا واليابان.

٣) كلغة مهمة تمثل الرافد الثالث لمنتجات الحضارة الاسلامية وخاصة منذ العهد العثماني.

٤) كلغة ضمن لغات دراسات الاستشراق المهمة.

٥) ضمن الدراسات الاسلامية جنباً إلي جنب مع العربية والفارسية.

٦) تعتبر لغة أساسية من لغات الأرشيف العثماني الذي تهتم به منظمات الثقافة العالمية وعلي رأسها «اليونيسكو».

اللغة التركية في العالم الاسلامي والعربي:

- تهتم بعض الدول الاسلامية كإيران وباكستان بدراسة اللغة التركية بشقيها العثماني والحديث.

اما في العالم العربي، فمصر هي الرائدة في هذه الدراسة فاللغة التركية تدرس في جامعة القاهرة وعين شمس والأزهر بمدينة القاهرة، وجامعة الاسكندرية وسوهاج وتكاد تكون لغة ثانية في كل أقسام التاريخ واللغة العربية والوثائق والمكتبات للإفادة منها في إعادة كتابة التاريخ والأدب الاسلامي المقارن والأرشيف العثماني، ثم تأتي العراق وسوريا والجزائر والمغرب وتونس وليبيا ولبنان أخيراً لتهتم بدراسة اللغة التركية، وإن كانت مازالت في بعض هذه الدول وقفاً علي المراكز التراثية.

ومما لاشك فيه أن اللغة التركية الحديثة يمكن أن تلعب نفس الدور الذي لعبته سابقاً في نشر الإسلام في ربوع آسيا.. فهي الآن مدخلنا السياسي والثقافي والديني والتجاري إلي كل الجمهوريات التركية المسلمة المستقلة حديثاً، والتي هى في أمس الحاجة إلينا.. ديناً.. وفكراً .. ثقافة وتراثاً.. استثماراً وتجارة، ونحن في أمس الحاجة إليهم كأخوة في الدين والتراث والميراث الحضاري المشترك، وكبعد استراتيجي اسلامي وكخبرات

علمية وصناعية بديلة عن المستغل الغربي المتربص بنا الشرور. ومن يستطيع ان يفهم أخاه بغير لغته.. فاللغة هي وعاء الثقافة والحضارة، وهمزة الوصل بين الشعوب والقلوب،

وحري بنا ان نختم هذا المقال.. بكلمة قالها شاعر تركي ولد وفي فمه ملعقة ذهبية.. فترك الذهب.. واهتم بأمور وطنه وامته، فطارت سمعته وحلقت في كل الآفاق.. وترجمت أعماله إلي كل لغات العالم، ذلك هو المفكر والقاصّ والروائي والشاعر ناظم حكمت (١٩٠٢-١٩٦٣) حيث قال:

اروع أيامنا ...،

تلك التي لم نعشها بعد.

وأجمل كلمة، أود قولها ...،

تلك التي لم أتفوه بها بعد..

﴿ الورقة الثالثة ﴾

ثانياً: الأدب التركى:

﴿ اطلالة على تاريخ الأدب التركى ﴾

- تقسيمات الأدب التركى.
- طبقات المجتمع.
- (أ) الخواص.. والعوام.
  (ب) المدارس والبلاط.
  (جـ) المنتديات الشعبية
  (د) الطرق الصوفية. والتكايا.
- الأدب الديوانى:
- أدب التنظيمات (١٨٣٩ - ١٨٩٥م)
- ثروت فنون (١٨٩٦ - ١٩٠١م)
- الأدب القومى (١٩٠٨ - ١٩٤٠م)
- الأدب المعاصر (١٩٤٠ -)

ثانياً: الأدب التركى

اطلالة على الأدب التركى:

يقسم مؤرخو الأدب، الأدب التركى إلى نوعين رئيسيين هما:

(أ) الأدب الراقى.

(ب) الأدب الشعبى، كما يقسمون هذا الأدب إلى عصور وفترات معينة وهذا التقسيم لم يأت إعتباطاً بل إرتبط بأحداث تاريخية جسام. وأهم هذه المراحل:

١) الأدب التركى قبل الإسلام .

٢) الأدب التركى بعد الإسلام.

٣) الأدب التركى تحت التأثير الغربى.

٤) الأدب القومى. وقد يقسمون هذه المراحل إلى عصور أدبية داخلية كالأدب الديوانى، وأدب التنظيمات وأدب ثروت فنون وكذلك الأدب القومى، والأدب المعاصر.

أما أدب المرحلة الأولى ألا وهو الأدب التركى قبل الإسلام فلم تتضح هويته أو سماته بعد لاعتماده على وثائق ومراجع غير مدونة وكذلك لتناوله مراحل تاريخية بعيدة. أما أدب المرحلة الثانية فهو ما يمكن أن يُطلق عليه أدب عصر الأمة حيث أنه يشمل ما يقرب من ألف سنة.

ولو تتبعنا هذا الأدب فى هذه العصور لوجدنا أن لكل عصر سماته، فمثلاً هذا الأدب التركى الذى نشأ نشأة صوفية فى أواخر الدولة السلجوقية أى فى القرن الثالث عشر قد بدأ فى التطور خلال القرن الرابع عشر بعد أن تأسست الدولة العثمانية وبدأت فى الإتساع بسرعة، هذا الأدب قد أنتج العديد من الشخصيات فى القرن الخامس عشر وخاصة تحت حماية السلطان محمد الفاتح (١٤٣٠ - ١٤٨١م) أما فى القرن السادس عشر فقد وصل على يدى باقى «إلى مرحلة النضوج وبدأت تتضح معالم الأدب التركى المستقل عن نفوذ الأدبين الفارسى والعربى أما القرن السابع عشر فإن كان

يمثل مرحلة الإبداع والتصنع الفني فإنه في نفس الوقت بداية مرحلة التوقف السياسي في حياة الدولة وإن كان قد إستمر «شعر الحكم» بالقلم العلمي المبدع لـ «نابي» (١٦٤٢ - ١٧١٢م). أما مناخ النشوة والمتعة التي إصطبغ به «عصر اللاله» في القرن الثامن عشر فقد كان يُعدُّ الإرهاصة الأولى لبداية اهتمام الشعراء وعلي رأسهم نديم» (ت-١٦٧٠م) بالحياة اليومية وكثرت الأشعار التي تعكس حياة المجتمع.

ولكن الإنقلاب الذى حدث سنة ١١٤٣هـ = ١٧٣٠م نتج عنه - إلى جانب الفساد والتدهور - في الأدب والحياة الفكرية بصفة عامة. ولم نعد نرى أثاراً مهمة أو مثنويات كبيرة، ولم تتخط الدواوين التي تصدر كونها تكراراً لما سبقها. وإن كان راغب باشا (١٦٩٩ - ١٧٦٣) بحكمه الشعرية قد تحول إلى نوع من المعارضة وحاول الأدب في أواخر هذا القرن الاقتراب من الحياة والنزول إلى الشعب عن ذى قبل. وأضحى الأدب الديواني - كالإمبراطورية العثمانية - تتنازعه سكرات الموت. ويعتبر الشيخ غالب بـ «حسن وعشق» ألمع السمات الأدبية لهذا الأدب، وإن كان عزت مولا ظل يمثل الأدب الديواني إلي منتصف القرن التاسع عشر أما في النصف الثاني فقد قال الأدب الديواني كلمته الأخيرة وأفسح المجال إلى الأدب الحديث بعد أن حاول مجاراته لبعض سنوات أطلق عليها سنوات الثنائية في الأدب.

أما المرحلة الثالثة: فقد قسمها مؤرخو الأدب أيضاً إلى مراحل:

(أ) فترة التنظيمات.

(ب) فترة ثروت فنون.

(حـ) فجرآتي التي تعد إرهاصاً لظهور أدب المرحلة الرابعة ألا وهو الأدب القومي.

وقبل أن نعود إلى تفصيل القول أود أن أوضح «لمن كانت تُكتب تلك الأعمال الأدبية؟ ولنفكر في عهد قد إمتد إلى ما يقرب من ألف عام تحت

تأثير الحضارة الإسلامية. فهل يمكن الإكتفاء بالمثقفين والطبقة المتعلمة فقط – كما فعل كتاب التذاكر عند تناول هذه الفترة بالدراسة؟ إذا كان كذلك فقد إستحق بالفعل التسمية التى أطلقت عليه ألا وهى «الأدب الديوانى» وإلاً لوجب التفكير فى كونه أدباً يخاطب الغالبية العظمى من المجتمع وهذا مالم يحدث قط.

أما المجتمع التركى فقد كان تكوينه على النحو التالى:

الشعب: فى العصور الأولى كان الشعب هو الكتلة الواسعة التى لم تنفصل عن الحاكم فى شكل طبقات. أما الحاكم فقد كان هو ظل الله على الأرض، خليفة الله علي الأرض أما الشعب فقد كان يعد عبيده وعلي هذا لم يكن هناك أي فصل بين الحاكم والمحكوم فالحاكم راع والشعب رعيته.

وقد استمر هذا المفهوم بين الأتراك منذ قبولهم للإسلام وتكوينهم لدول كبرى فيما بين القرنين الحادى عشر والرابع عشر أي ساد فيما بين الغزنويين والسلاچقة وبداية حكم العثمانيين وحتى عندما أسس السلاچقة حضارة إسلامية تركية فى الأناضول لم تكن تلك الفوارق الطبقية قد إتضحت بعد.

وفى القرن الخامس عشر ظهرت حضارتان متوازيتان فى عالم الترك وإن كانت كل منهما مختلفة عن الأخرى. أحداهما تمركزت فى هرات عاصمة تركستان، أما الأخرى فقد كانت فى إستانبول التى فتحها محمد الفاتح؛ ففى هرات بلغت الحضارة الإسلامية التركية أوج كمالها بما أوجدته من قصور ومساجد ومدارس وتكايا ومقابر ومزارات ونزل وكروانسراى بما تشتمل عليه من حمامات وزوايا وعمائر. وقد بدأ الأدب التركى يكتسب شخصيته المستقله بجوار الأدب الفارسي، وتطورت التجارة؛ بحيث بدأنا نرى فى المدن الكبرى الأسواق المغلقة وحركة تبادل نشطة واكتسبت الصناعات اليدوية التركية شهرة جعلتها مطلوبة ومرغوباً فيها.

واكتمل المركز الحضاري لهرات في النصف الثاني من القرن الخامس عشر علي يد كل من حسين بايقرا ونوائي ولكن بوفاة الأخير ومن بعده السلطان قد أفل نجم هذه الحضارة.

أما المركز الحضاري الآخر الذي أسسه الفاتح في إستانبول فقد وصل إلى مرحلة النضج والإزدهار في عهد سليمان القانوني وتحولت المدارس التي أسسها محمد الفاتح ومن بعده سليمان إلى جامعات متطورة، تخرج فيها علماء اشتهروا بين العالم الإسلامي كله، وكسب كثير من المشايخ حب المواطنين والمري دين الذين إلتفوا حولهم واستحق البعض منهم لقب «پوست نشين» و «علماى رسوم» و «عارفلر» واتخذوا أماكنهم في مجالس السلاطين. وكان الجيش الفاتح يواصل غزواته، وضم أقاليم جديدة إلي أراضي الإمبراطورية باسم الإسلام، ومؤسسات الدولة ومنظماتها تتسع، ويجد الأدب التركي ذاته بما أنجبت قرائح الشعراء من دواوين وخَمْسَات وتواريخ وتذاكر، وظهرت تشكيلات للحرف وأصحاب المهن وعم الرخاء والرفاهية.

وهكذا كان تقسيم العمل هو الذي أوجب الطبقية في المجتمع بشكل جبري، وتباينت الطبقات، وكانت كل منها تعيش حياتها وتبحث عن شخصيتها في محيطها الاجتماعي.

طبقات المجتمع:

نستطيع أن نقسم المجتمع التركي آنذاك إلى الطبقات التالية:

١) رجال العلم والدين من مدرسين ومعيدين وملازمين وقضاة وأئمة ومؤذنين ومشايخ ومقرئين.

٢) المشايخ والدراويش الذين يمثلون الطرق الصوفية.

٣) موظفي الدولة – صغيرهم وكبيرهم وكل من يقوم بوظيفة في الدولة – من المثقفين الذين كَّونوا أنفسهم بأنفسهم.

٤) القواد والضباط والجنود والذين يعيشون في معسكرات القوات العسكرية البرية منها والبحرية.

٥) التجار والباعة وكل من يتعيش على أجر شهرى أو يومى.
٦) المتطفلون الذين يعيشون على اكتاف غيرهم متمسحين بالعلم والدين وهم أبعد ما يكونون عن العلم والدين.
٧) مجتمع القرية بكل من يعيشن فيه من فلاحين وفعلة ورعاة ومربى الماشية.

الخواص - العوام

وتجاه هذه التفرقة الاجتماعية المعتمدة علي الطبقية، فقد كانت هناك ثنائية واضحة فى عصر الأمة ألا وهى الخاصة والعامة، وقد كانت طبقة الخواص تشتمل على هؤلاء الذين أتموا دراساتهم المدرسية وهؤلاء الذين تعلموا العربية والفارسية بمساعدات آبائهم ومعلميهم الخصوصيين ويتابعون حلقات المساجد فيما يتصل بـ «مقدمات العلوم» وبإمكانهم قراءة حافظ و سعدى والعلوم الإسلامية المدرسية.

أما العوام فهى تلك الطبقة التى لا تعرف القراءة أو الكتابة ولم تنل قسطاً من التعليم، ولا تعرف من اللغات سوى التركية وقليل من العربية تمكنهم من أداء فروضهم الدينية. وقد كانت هناك فواصل بين الخواص والعوام؛ فالعامة فى نظرهم وضيعة لا تستحق الإهتمام ولم يكن أحد – حتى من هؤلاء الذين يقرأون بصعوبة – يود أن ينتمى إلى طبقة العوام.

أما العامة فقد كانوا يتوجسون خيفة من الخاصة ولا يحترمون منهم سوى رجال العلوم الدينية فقط. ولم تكن هناك طبقة وسط بين هاتين الطبقتين.

(انظر: آكاه سرى لوند، تورك أدبيات تاريخى جـ١ ص٢٥ – ٣١).

ولو تركنا هذا الفصل الجبرى جانباً ونظرنا إلي المجتمع فسنجده ينقسم إلى الطوائف التالية:

١) رجال العلم والدين ورجالات الدولة.
٢) صغار الموظفين ورجال الجيش والبحرية والحرفيين.

٣) رجال الطرق الصوفية والدراويش الذين يتعلمون الأصول والآداب من شيوخهم.

وكانت لهذه الطوائف بيئتها الاجتماعية التالية:

١) **المدارس والبلاط** والقصر الذى يرعاهما:

المدرسة: هى المنبع الأساسى للحياة الثقافية، وفيها ينشأ رجال العلم والدين والمتخرج فيها يكون «ملازماً» وبعد فترة معينة يؤدى إمتحاناً وبعد أن ينال «الرؤوس» يصير «مدرساً» ثم يتدرج في مدارج التدريس ورتبها أو ينتقل إلي القضاء ومراتبه وآخر مطافها «الفتوى» التى تُعد مركز الحياة الدينية.

وتتجمع فى «شيخ الإسلام» كل السلطة المعنوية، والمدرسين والقضاة تحت إمرته، وتخر كل الصعاب أمام الفتوى.

وكان التدريس بالعربية ويؤلف بها العلماء مؤلفاتهم. وبالرغم من الدعاية ضد تعليم الفارسية بالنسبة للدين فقد كان محبوا الأدب شغوفين بها. وكانت العلوم الشرعية هى المسيطرة على الدراسة فى هذه المدارس.

البلاط: قسمان:

«أندرون» وهو قسمان: قسم مخصص لعائلة السلطان «حرم همايون» والقسم الآخر مخصص لتنشئة أبناء المسيحيين الذين يجمعون من الولايات الجديدة على مبادئ الإسلام للقيام بالخدمة فى القصر والجيش ومقامات الدولة وهم من يطلق عليهم إسم «دَوْشِيْرمة».

وكان البلاط يتكون ممن يمكن أن يطلق عليهم «أرباب السيف والقلم» فقد كان معسكراً ثقافياً. تولى أهله العديد من المناصب فى الدولة ووصل البعض إلى منصب الوزارة.

ولغة الديوان هى العثمانية التى تُعد مزيجاً من العربية والفارسية والتركية ومؤلفاتهم بنفس اللغة. وكان شعراؤهم حريصون علي أن تكون دواوينهم بالعربية والفارسية والتركية

(أنظر:: Ismail Hakki uzun Çarşılı, Osmanli devletinin saray
teşkilâti,. Ank. 1945. S. 296 - 299,

والسلطان هو المركز الحاكم والمسيطر على مقاليد الأمور والإدارة في الدولة. تجمعت كل السلطات فى السلطان؛ هو الذي يعلن الحرب، ويوقع السلام ويسن القوانين، يملك الدولة بكل من فيها وما عليها.

والمدينة التى بها قصر السلطان هى مركز الحضارة التركية، يتجمع فيها العلماء والشعراء وأرباب الفنون وقد شملهم السلطان بعطفه ورعايته، يقلده فى ذلك الوزراء، والأمراء، ورجالات الدولة، وكانت الأعمال المقدمة إلي السلاطين، أثاراً رائعة فى تجليدها وتذهيبها وتحليتها بالرسوم والمنمنمات.

٢) معسكرات الجيش والمنتديات الشعبية:

المنتديات الشعبية:

وتتمثل فى المقاهى التى يجتمع فيها المواطنون بعد الأعمال اليومية وأماكن العُرس واللهو. وكثيراً ما كانت تتحول المقاهى الكبيرة إلى مسارح للقره كوز ولاعبى الـ «اورطه او يونى» فى ليالى معينة من كل أسبوع إلى جانب شهر رمضان. كما كانت هذه المقاهى معبراً للمداحين وشعراء الرباب الذين يداعبون مشاعر الجماهير بأشعارهم وملاحمهم وحكاياتهم.

أما معسكرات الجيش والإنكشارية: فقد كانت مناخاً ملائماً لشعر الحماسة وأغانى الفتح والغزو في وقت الحرب أما فى أوقات السلم فقد كانت تتحول إلى حلقات للذكر والإنشاد.

٣) الطرق الصوفية والتكايا:

التكايا: هى المحيط الدينى الذى تشكل تحت ظروف مغايرة تماماً لما هو فى المدارس تلك التكايا التى اندمجت فى الأحداث السياسية عارضت السلطة فى زمن السلاجقة فى كثير من الأحيان، أصبحت مركز تجمع واجتماعات الطرق الصوفية وكان «أهل العرفان» الذين ينُشئون في التكايا وجهاً لوجه مع «علوم رسوم» الذين ينُشئون فى المدارس، فخريجو المدارس

متمسكون بحرفية الشريعة بينما الآخرون متحررين من كل قيود العقل والشريعة وأعلى مقام في التكية هو «الشيخ» والمريد أكثر إرتباطاً بشيخه من المعيد بإستاذه.

وكان لكل طريقة تكاياها المستقلة، وتجتمع تحت إمرة شيخها فى ليالى محددة وتقيم الأذكار طبقاً لـ «آدابها وأعرافها» كما تقدم الإنشاد والأوراد الخاصة بها فى مناسباتها، فالرقص والموسيقى لهما المكانة الأولى في خانات المولوية، وأمتع لحظاتهم هى تلك التى يقضونها بين الناى والإنشاد والترنم بأبيات من المثنوى، بينما البكداشية تلفت الأنظار بما يكتنفها من سرية وغموض فى عباداتها وتقاليدها. ولم تمانع البكداشية من وجود النساء فى تكاياها، كما لم تكن على وفاق مع «أهل السنة».

وعلى كل حال، فكما كان لكل من هذه الأنماط الثلاثة حياته ومحيطه وثقافته وعاداته وتقاليده الخاصة به فمما لا شك فيه أنه سيكون له أدبه المتسم بسماته هو أيضاً. وإن كانت هناك عوامل مشتركة فيما بينهم؛ ففى هذه الفترة لم يكن للخلافات العرقية أي مجال فالقومية السائدة هى القومية الإسلامية، القرآن والسنة منبع كل القوانين و الأخلاقيات. والشريعة والتصوف هما قطبا الأدب فى ذلك العصر، وإذا كان العالم بالنسبة لأهل الشريعة منقسم إلى «خالق» و «مخلوق» فـ «وحدة الوجود» هى لب الفكر الصوفى وما الكائنات المرئية إلاّ تجلى للوجود المطلق الذى هو الله.

ومن شعراء تلك الفترة من تابعوا الشريعة ومنهم من استلهموا التصوف ومنهم من حاول الجمع بين الشريعة والتصرُّف.

وإذا كانت هناك عوامل مشتركة بين هذه البيئات السابقة فقد كان هناك إختلاف فى التلقى واسلوب التناول؛ فإذا كان مثقفوا النمط الأول قد فصلوا أنفسهم عن الشعب، فإن مشايخ الطرق الصوفية - رغبة فى نشر تعاليمهم ومبادئهم - قد إقتربوا من الشعب، ولهذا سمى أدب النمط الأول الذى نشأ فى المدارس وتحت التأثير الفارسى بـ «الأدب الديوانى» أما أدب

الأنماط الأخرى فيسمى «الأدب الشعبى» و «الأدب الشعبى الصوفى» أو «أدب التكايا».

الأدب الديوانى ١٣٠٠ - ١٨٣٩م ٧٠٠ - ١٢٥٥هـ

ليس من شك فى أن القرن الثالث عشر الميلادى «السابع الهجرى» يمثل أحرج أيام الأناضول؛ فقد دخلت دولة السلاجقة تحت سيطرة المغول بعد هزيمة «كوسه داغى» في ٢٦ يونيو سنة ١٢٣٤م = ٦٣٢هـ وأعقب ذلك خراب ودمار وظلم وعسف من جراء جمع الضرائب التى طلبتها الجيوش الغازية، وتوالت الثورات المناهضة. وكان يصاحب ذلك الكثير من السلب والنهب والتخريب. ولم يعد هناك أمن على الحياة أو العرض أوالمال. وتناحرت وتقاتلت الأسر الحاكمة وكان أشدها بأساً هما آل عثمان وآل قرامان اللذان استمر بينهما الخلاف حتى القرن الخامس عشر.

ولقد نجح العثمانيون فى السيطرة على معظم الأناضول وممتلكات البيزنظيين الممتدة من «سغود» إلى «الروميلى» وكان للمشايخ الذين هربوا من الزحف المغولى نحو الغرب أثر كبير فى نشر التصوف. وإن كان العامل الأساسى فى ذلك هو عدم الإستقرار الذى شمل المنطقة كلها، وجعل نفوس الناس مهيئة لقبول مبادئه وتهفو لقضاء ولو سويعات قليلة فى أحضان التصوف (دكتور قاسم غنى، تصوف در اسلام)، فمما لا شك فيه أن الشعب الذى افتقد أبسط مقومات الرفاهية لابد وأن يتجه نحو الهدوء المعنوى والنفسى، ولما كان التصوف يجعل الخير والشر نسبياً وإضافياً وكل أمر مرتبطاً بفاعله ويجعل حدوثه مرتبطاً بحكمة معينة ويرى أن الحب يجذب الإنسان نحو عالم معنوى فإنه بذلك كان يجيب على تساؤلات المواطنين.

ولو كان هناك أثر للمغول مع ما نشروه من خوف ورعب ودمار إبان إنهيار إمبراطوريات الأناضول فهو أنهم هيئوا الظروف لخلق مناخ يخلو من التعصب تماماً بين المذاهب الإسلامية المتباينة؛ فلقد كان بإمكان أهل السنة على إختلاف مشاربهم أن يتعايشوا مع الشيعة والمعتزلة وكان الذين لا

يقبلون بالتأويل على إستعداد أن يفتوا بما يفتى به من الباطنية وزال العداء المستحكم. فالذى كان يشغل الأناضول آنذاك هو دعوى الحياة مجرد الحياة.

وكان هذا العصر عصراً غريباً؛ فما أن تلتف الجموع حول فرد ما أو مجرد أن تعتزف تلك الجموع بعظمته حتى تنتسب إليه بإسمه، فلقد ظهر فيه البابائيين نسبة إلى بابا إلياس، والمولويين نسبة إلى مولانا جلال الدين الرومى ١٢٠٧ - ١٢٧٣م والبكداشين نسبة إلى حاجى بكداش ولى والبايراميين نسبة إلى حاجى بايرام.

والفكر الصوفى هو أول الموضوعات التى عالجها الأدب التركى العثمانى، فقد هيئ اللّٰه للغة الترك من إستيقظت فيه روح القومية ونخوة الشعوبية فجاهد لكى يجعل من تلك اللغة لغة أدب وثقافة وكان أول هؤلاء الرجال سلطان ولد (١٢٢٧ - ١٣١٢م = ٦٢٥ - ٧١٢هـ) ابن جلال الدين الرومى.

وكانت أهم النظريات الصوفية التى عالجها الأدب التركى بفرعية الديوانى والشعبى هى نظرية وحدة الوجود التى انتقلت إلى الترك منذ محى الدين بن عربى، ففلسفة وحدة الوجود فى فحواها هى أن الكائنات المرئية فى شكل «كثرة» ما هى فى حقيقة تكوينها إلاَّ عبارة عن «وحدة» متكاملة أى أن الوجود الحقيقى واحد. وهذا الوجود الذي هو الوجود المطلق هو الله فقط، وما الموجودات الكائنة على وجه الأرض إلاَّ تجلى لذات الحق، وعلي هذا الأساس فإن المتصوفة يرون أنهم وحدهم هم الذين يرون أصل الحقيقة أما منْ سواهم فمشغولون بالظواهر، فالصوفى لا يرى وجوداً غير اللّٰه، هذا الوجود الذى هو عبارة عن تجلى الكمال المطلق، والجمال المطلق والحسن المطلق. وقد عبر معلم ناجى (١٨٤٢ - ١٨٩٢م) فى مناجاته عن هذا المعنى حيث قال:

الله هو خالق العالم .. وهو ظاهر فى ألف نقاب.

وقد تجلى فى ألف لون من الكثرة .. وبدى فى لون مغاير لكل مظهر.

كما أن شاعر التنظيمات عبدالحميد ضيا باشا (١٨٢٩ - ١٨٨٠م) عَبَّر عن نفس المعنى حيث يقول:

لو أمعنت النظر فى الوجود، فأنا وأنت موجود. ولكن في الحقيقة لا أنا ولا أنت بموجود.

وطبقاً لرأى الصوفية وقناعتهم فإن «العشق» هو سبب خلق العالم، فلما كان وهو - الجمال المطلق - موجوداً وحدة قبل أن يوجد الوجود، ولما كان التجلى هو أول صور الجمال، فلا بد من مجال لتجلى «الجمال الإلهى» وعلى هذا فإن الجمال والعشق هما مظهر التجلى الخارجى وقد عبر شاعر تركى عن هذا المعنى ألا وهو أن العشق هو سبب خلق العالم بهذا البيت الجميل حيث يقول:

«لقد أظهرت حسنك فى شكل الجمال

وعدت وشاهدته بعين العاشق»

أي أن الله سبحانه وتعالى أظهر جماله فيما خلقه من جمال، ثم يشاهد هذا الجمال بأعين المفتونين بذات الجمال، وكما عبر شاعر بالفارسية عن هذا المعنى بقوله:

«أعتكف أحياناً بالدير وأحياناً أقطن المسجد

ومقصدى هو البحث عنك منزلاً بمنزل»

ولقد كُفِّر الحجاج لقولته الشهيرة «أنا الحق». أي أن هؤلاء القائلين بهذا يسعون إلى مرحلة «الفناء فى الله» وما أن يفنى الإنسان في ربه فالمكان كله عنده واحد، سواء أكان الجنة أو النار أو كان الدير أم المسجد فالكل عنده سواء. وإذا ما وصل الصوفى إلى مرحلة الفناء فيكون هو والله واحداً. وقد عبر سلطان ولد عن هذا المعنى بشكل رائع حيث يقول فى زبابنامه:

قال الله تعالى مرض أحد اوليائى: فتضايقت لذلك وضاقت الدنيا كيف لم تذهب ذات يوم لرؤيته .. ولا تحسبن أننى منفصل عنه شاهدونى فيه وشاهدوه فّى .. اسألونى عنه واسألوه عنى».

فكما أن الشاعر هنا يتحدث عن وحدة الوجود، ففى أشعاره أيضاً تجلى لمرحلة الفناء فى اللّه، فهذا التلقى لم يكن من البساطة والسهولة حتي يفهمه بسطاء التصوف ومتعصبو الزهاد، ومن هنا نشب الصراع بين هاتين الطائفتين من ناحية والمتصوفة من ناحية أخرى. فالزاهد يدعو إلى الخوف من اللّه، ولكن الصوفى يدعو إلى حب اللّه والفناء فيه ويكون الحب لذات اللّه. ألم تقل رابعة العدوية «اللهم إن كنت أحبك خوفاً من نارك فاحرقنى فيها، وإن كنت أحبك طمعاً فى جنتك فاحرمنى منها، وإن كنت أحبك لذاتك فقربنى منك يا إلهى».

ولما كان الإعتقاد الصوفى لا يعطى أهمية للدنيا قط فلقد تولد في الأدب الديوانى العديد من منظومات شعر اللامبالاة «رندانه» وكان الأدب الشعبى وأدب التكايا أكثر حيوية وصدقاً فى التعبير عن التلقى الصوفى،. فيونس أمره كان حيوياً صادقاً فى تعبيره، أتت معانيه من أعماق نفسه ومشاعره.

وهكذا كان الأدب الديوانى يترنم بالعشق الإلهى، داخل إطار محدد وخيال مشترك "monde d'image"بين كل أشعار شعراء الديوان كـ «قد كالسرو» «عيون المها» و «نظرة كالسهم» و «حاجب كالقوس». (أنظر: على جانب، آدبيات، استانبول سنة ١٩٢٦. ص. ٢٥٤) كما كان لهم تعبيراتهم المشتركة كـ «معشوقه» و «باده» و «پيرمغان» فالـ «معشوقه» هو اللّه، والـ «باده» هو التصوف والـ «پيرمغان» هو المرشد. وحتى الشعراء الذين لم يكن أى منهم متصوفاً فقد كانوا ملتزمين بهذه المشاركة في هذا الخيال والمعانى المشتركة.

أما أشكال النظم التى استخدمها الأدب التركى الديوانى فقد كانت تلك التى تداولتها الآداب الإسلامية الأخرى كالمثنوى، والغـزل،

والرباعي، والقطعة وترجيع بند وتركيب بند والمستزاد والتاريخ والنظيرة.

وكون الشاعر «صاحب ديوان» كان يُعد ذلك ميزة وفضلاً عظيماً ولذلك كان كل شاعر حريصاً على أن يكمل ديوان حتى لو استدعى الأمر نظم غزليات على كل حروف الهجاء.

كذلك كان شعراء الديوان حريصين كل الحرص علي أن يكون لهم شعراً باللغة العربية والفارسية والتركية حيث كان الشاعر التركي يخاطب طبقة معينة هى الطبقة المثقفة ويعيش فى كنف السلطان وقصور الأمراء ورجالات الدولة ولا يُعير الطبقات الشعبية أي إهتمام، بل كان كل هم الشعراء هو إظهار المقدرة اللغوية، والفنية الفائقة مُركِّزاً كل طاقته علي الإتيان بمعان مستقلة في أبيات لا ترتبط ببعضها فى وحدة موضوعية متكاملة، ولم يكن الشاعر يجرؤ علي تناول العلاقة بين الرجل والمرأة ولذلك استعاض عنها بعلاقات رمزية كالبلبل والوردة أو النور والفراشة.

ومع بداية القرن الثامن الهجرى «الرابع عشر الميلادى» بدأت الدولة العثمانية بعد أن استقر بها الحال ترسم لنفسها نظاماً اجتماعياً وسياسياً وخاصة بعد أن دخل سليمان باشا بلاد الروم وإتسعت رقعة البلاد، فى تلك الفترة أيضاً بدأت الكلمات العربية والفارسية تدخل جنباً إلى جنب مع العلوم والفنون العربية والفارسية إلى اللغة التركية ومن أبرز شخصيات هذا القرن عاشق باشا (٦٧٢ - ٧٣٤هـ = ١٢٧٢ - ١٣٣٣) وسيد عماد الدين نسيمى (؟ - ١٤٠٤م = ٨٠٧هـ، وسليمان چلبى ١٣٦٠ - ١٤٢٠ صاحب قصيدة المولد التى خلدته وترنَّم بها الترك حتى يومنا هذا فى مناسبات كثيرة. وأحمدى (١٣٣٤ - ١٤١٣م = ٧٣٥ - ٨١٦ه صاحب الخمسة المشهورة. والقاضى برهان الدين (١٣٤٤ - ١٤٩٨م) الذى يعتبر أول من خرج عن موضوعات التصوف المألوفة وكتب في الغزل والحب الدنيوى وعبَّر عن لذائذ الحياة ومتعها.

وكانت العلوم الدينية، وعلوم اللغة العربية بفروعها المتعددة، والفنون الفارسية قد استتبّت في نفوس المثقفين الترك وتأصّلت في اللغة التركية مصطلحاتها وسعى الشعراء والكتاب في تعلم هاتين اللغتين وإجادة النَظْم بهما كضرب من إظهار المقدرة.

وكان السلاطين يجمعون حولهم كثيراً من مشاهير الأدباء والكُتاب ويستكتبونهم كتباً باللغة التركية، كما تنافس في الوقت ذاته الشعراء والأدباء في تقديم أدبهم بهذه اللغة إلى السلاطين والحكام والصدور العظام والوزراء لينالوا من فيضهم وعطاياهم. ومن هنا نشأ دور السراي في الأدب التركي العثماني.

وعموماً فإن كل الشعراء الترك الذين عاشوا في القرن السابع عشر والخامس عشر الميلاديين كان جل همهم نقل مضامين الأدب الفارسي وأفكاره إلى الأدب التركي، وإن كان بعضهم قد كتب باللغة التركية بدافع من الحمية والغيرة القومية وقد ظل التأثير العربي والفارسي واضحاً في الأدب التركي الديواني منذ ذلك التاريخ حتي قضى عليه الكماليون في العهد الحديث.

كان لفتح استانبول عام ١٤٥٣م = ٨٥٧هـ على يد محمد الفاتح (١٤٣٠ - ١٤٨١م) أثر بالغ في العالم الإسلامي بصفة عامة وفي عالم الترك بصفة خاصة إذ جعلهم يعايشون الحضارة البيزنطية عن كثب ويجمعون في حياتهم بين الشرق والغرب، ومع الإتساع العسكرى إمتد نفوذهم الحضاري ونشأ بين ظهرانيهم من طالت باعه في مضماري العلم والأدب، وظهر في أحضان القصر العديد من العلماء والشعراء أمثال شيخي (١٣٧٥ - ١٤٣١م) بترجماته عن الفارسية وأحمد باشا (؟ - ١٥٠٩م = ٩١٥هـ) الذى بلغت شهرته الآفاق في هذا القرن.

كما كان محمد الفاتح نفسه شاعراً مجيداً. يرى أن الحب والمحبوب أعلي من العرش فهو يرى نفسه عبداً للمحبوب «وليعلم هذا المحبوب الذى

يمنح الشمس والقمر نوراً من نوره أن محبه سلطاناً، حيث يقول:

«أنا عبد لسلطان عبده سلطان العالم

وشمس روحه تمنح الضياء لشمس الفلَك»

وكان يتخلص بـ «عونى» ولم يملك نفسه من التعجب وهو سلطان من هؤلاء الذين يطلبون منه إخفاء أمر حبه، بل إن حبه هذا يسعده ويود أن يعرف القاصى والدانى أمر هذا الحب فيقول:

«لماذا أُخفى هيامى بتلك الحسناء

فلتملأ آهاتى وصرخاتى أجواء الفضاء»

بلغت الإمبراطورية العثمانية فى القرنين التاسع والعاشر الهجرى ذروة مجدها وإتساعها وإستطاعت أن تتخلص من الدولة الشيعية فى فارس التى كانت تناصبها العداء وتنافسها علي زعامة العالم الإسلامى ووصلت إلى أسوار فينا فى عهد السلطان سليمان القانونى وأصبحت الإمبراطورية إذ ذاك مركزاً حضارياً للترك غير العثمانيين، وتطورت اللغة التركية حتى صارت لغة علم وحضارة تكتب بها المؤلفات العلمية والأدبية والكتب جنباً إلى جنب مع اللغتين العربية والفارسية.

ولم يكن السلاطين والحكام العثمانيين بمنأى عن الحياة العلمية والأدبية، بل كان منهم من هو شاعر أو يتذوق الشعر والأدب ولبعضهم دواوين شعر بالتركية كالأمير جم (١٤٥٦ - ١٤٩٥م) ومحمد الفاتح (١٤٣٠ - ١٤٨١م) وبالفارسية كالسلطان سليم الأول (٩١٨هـ = ١٥١٢م) وكان من الطبيعى أن يرعوا الأدباء والعلماء وأن يجمعوا حولهم العديد من أصحاب الفكر وأرباب القلم واقتدى بالسلاطين فى ذلك الوزراء والأعيان وأركان الدولة.

وفى هذا القرن بدأت شخصية الأدب التركى العثمانى فى التشكل والإستقلال بعض الشئ عن نفوذ الأدب الفارسى، وذلك بظهور عدد غير قليل من الشعراء المجيدين الذين استطاعوا أن يقفوا على قدم المساواة مع كبار شعراء الفرس.

وبدأ الأدب يتأثر بالحياة العامة ويعبر عن إنتصارات الفاتحين ويستقى من البيئة المجازات والتشبيهات كما حالف التوفيق شعراء هذا القرن فى استخدام الكلمات العربية والفارسية فكانت بالإضافة إلى العروض العربي والفارسى تزيد الشعر التركى رونقاً وجمالاً وخلقت ما إصطلح علي تسميته باللغة العثمانية التى تُعد خلاصة إنصهار اللغات الثلاث - العربية والفارسية والتركية - في بوتقة الحضارة الإسلامية. ولا يخفي أثر استتباب الأمن وتوالي الانتصارات العسكرية علي التطور الشامل فى كل مناحى الحياة الفكرية والحضارية.

والترك بعد أن إعتنقوا الإسلام، استقر فى نفوسهم الفكر الصوفى جنباً إلى جنب مع الفتح والجهاد فى سبيل الدين. والحضارة العثمانية هي نوع من النظريات التى مزجت بين التصوف والفكر العالمى المعتمد علي الدين، وكانت أهم شخصيتين ظهرتا فى المجتمع العثمانى هما شخصيتا الغازى والولى، أحدهما يقوم بالفتح والثانى جعل التوطن والإستقرار وتأسيس مجتمع على مبادئ الدين الجديد شيئاً ممكناً. (أنظر: الصفصافى أحمد، وإدريس نصر: دراسات فى الشعر التركى. القاهرة سنة ١٩٧٨ص٥).

ولما كانت الأبهة والزينة من سمات الحياة وصفة العصر آنذاك، فقد انعكس ذلك علي واجهات المساجد والمقابر والمدارس والجسور والقصور، كما انتقلت هذه الزخارف وتلك الزينات إلي القصائد وفواتح الكتب وأغلفتها وزينت بالصور والمنمنمات «منياتور».

وقد كان الشاعر فضولى البغدادى (٩١٠هـ - ٩٧٥هـ = ١٤٩١ - ١٥٥٦م) برهافة حسه والشاعر باقى (٩٣٣هـ - ١٥٢٦ - ١٦٠٠م) بخفة روحه وقوة شاعريته ورصانة لغته وخيالى بك (١٥٥٦ - ١٦٠٦م = ٩٦٤ - ١٠١٥هـ) بعذوبة أشعاره وسلاستها وروحى البغدادى (١٦٠٥ - ؟ = ١٠١٤هـ) بثاقب فكره وبصيرته أبرز النماذج الحية

لشعراء هذا القرن والذين أثروا اللغة والأدب الديواني وطبعوه بطابعهم.

ومع بداية القرن السابع عشر الميلادى بدأت عوامل الضعف والإنحلال تدب في أوصال الأمبراطورية العثمانية بتدخل العلماء بالسياسة، وظهور الهزات الإقتصادية القاسية؛ فتوالت الهزائم والإنتكاسات حتى بلغت الدولة حالة عرفت فيها بـ «الرجل المريض». ومع هذا فقد كانت تظهر طفرات في مجال العلم والأدب؛ فالشعراء نفعى (١٥٨٢ - ١٦٣٦م) ونابى (١٦٤٠ - ١٧١٢م) وراغب باشا (١٦٩٩ - ١٧٦٣م) وأمثالهم من الشعراء قد أثروا الأدب التركى والحياة الفكرية بما قدموه من حكم وأمثال. ويبلغ الأدب على يدى نديم (١٦٨٠ - ١٧٣٠م) والشيخ غالب (١٧٥٧ - ١٧٩٩م) بمثنوية «حسن وعشق» مبلغاً عظيماً، واستطاعا بقدرتهما أن يؤكدا علي تفرد الأدب التركى وتفوقه آنذاك؛ وأن يعبرا بصدق وأمانة عن الذوق التركى.

وفي عصر السلطان أحمد الثالث (١١١٥هـ - ١٧٠٣م) ظهر إهتمام كبير بالطباعة وبزهرة اللاله حتى أنه إنشأت لها الحدائق العامة خصيصاً وإمتلأت بها حدائق القصور والمنشآت العامة والسفارات وكانت تقام الاحتفالات فى موسم غرسها وتفتحها حتى أُطلقت على العصر كله وأصبح فى الأدب التركى العثمانى ما يسمى بـ «عصر اللاله». وقد انتقلت إلى الزخارف المعمارية والجص والأوعية الخشبية وتفنن الرسامون والفنانون في ابتكار أشكال جديدة لها فى فواتح الكتب وخواتيمها.

ولقد نبغ بعض الشعراء فى هذا العصر أيضاً وتحدثوا عن هذه الزهرة وكانوا حريصين كل الحرص على أن تزدان بها دواوينهم كسنبل زاده وهبى وأحمد نديم (تـ ١٤١٣هـ = ١٧٣٠م) وباقى (١٧١٢ - ١٧٩١م = ١١٢٤ - ١٢٠٦هـ) الذى نال شهرة واسعة بهزلياته الشعرية.

ومع ضعف الدولة وتدهور أحوالها ضعف الأدب الديوانى وبلغ دركه الأسفل فى أواخر القرن الثامن عشر الميلادى فى عهد سليم الثالث (١٧٨٩ - ١٨٠٧م) ومحمود الثانى (٨٠٨هـ).

ثم أخذ وجه المجتمع في التغيِّر شيئاً فشيئاً بعد الإتصال بأوروبا الناهضة أسوة بمصر آنذاك، فظهرت مفاهيم جديدة عملت في الأدب والفكر. وأمست الأنواع الأدبية التقليدية كالخمسات «بشلر» «بنجها» التى كانت من الموضوعات التى حرص الشاعر الديوانى على أن يدلى بدلوه فيها – لا تتلائم مع روح العصر وما طرأ على الحياة من تأثيرات خارجية جعلها لا تثبت أمام تيار التجديد الجارف.

وهكذا كان الأدب الديوانى أدب مشاعر وإحساسات داخلية فقط، ولم يكن ليهتم بالعالم الخارجي ولا بمجريات الأحداث، وحتى لو وجدت فلم تكن سوى تعبيراً عن العادة والتقليد المتبع؛ فالربيع والخريف والصيف والشتاء أمور لم يكن يستخدمها الشاعر لذاتها بل لكونها تستخدم لوصف الممدوح. وعلى هذا الأساس فإن تسميته أحياناً بالأدب الكلاسيكى هو الأدب الخاضع لقواعد وأنماط ثابته.

أدب التنظيمات (١٨٣٩ - ١٨٩٥م = ١٢٥٥ - ١٣١٣هـ)

كان إعلان التنظيمات ١٢٥٥ هـ – ١٨٣٩م هو أول إشارة رسمية للإتجاه بكل مؤسسات الإمبراطورية وجهة الغرب، حيث إعتلى مصطفى رشيد (١٢٧٤هـ – ١٨٥٨م) كرسى الحكم فى حديقة قصر طوپ قابى سراى وأعلن «كلخانه خطى شريف» أمام رجالات الدولة وممثلى الدول الأجنبية.

وبهذا الفرمان قُننت الحياة، فألغيت المصادرات، وأصبح كل مواطن آمناً على حياته وماله وعرضه، ووضعت حدوداً لسلطات السلطان، حتى قال شناسى (١٨٢٦ – ١٨٧١م) بيته المشهور فى حق هذا الفرمان مخاطباً رشيد باشا:

«باعتقنامه در انسانه سن قانونك   بيلديرر حدينى سلطانه سنك قانونك»

«إن قانونك وثيقة عتق للإنسان   إن قانونك يعلن للسلطان حدوده.»

كما ربط موظفو الدولة بمرتبات ثابتة، وأرسلت البعثات إلي دول أوربا، واستقدم الضباط من مصر وأوربا وكذلك الأطباء والخبراء، وأفتتحت مدارس الطب والهندسة، وشيُدّت مصانع السلاح والذخيرة أى أن الدولة قد انتقلت إلى مضمار الحضارة الغربية بكل مرافقها ومؤسساتها، فاتسمت الحياة بسمة الغرب والأخذ عنه فى كل مناحى الحياة من ملبس ومأكل وعادات يومية. وصدرت القوانين والتشريعات فى مجالات مختلفة. (أنظر: أنور ضيا قارال: عثمانلى تاريخى) وشكل «مجلس شوراى عسكرى و «مجلس أحكام عدليه» ومنُحا سلطات واسعة.

وقد استحدثت التنظيمات أشياء كثيرة فى مجال الفكر والأدب أهمها:

١) حركات الترجمة

أتضح فى السنوات الأولي من القرن التاسع عشر أن الترجمة عن العربية والفارسية وحدهما لم تعد كافية وخاصة بعد أن زادت حاجة البلاد إلى الشباب الذى يُجيد اللغات الأوربية للعمل بالترجمة فى «غرفة الترجمة» التى تأسست عام عام ١٨٣٢م وأصبحت الحاجة ماسة - مع النقل عن الغرب - لكلمات جديدة تلائم الحياة الحديثة وما طرأ عليها من متغيرات وتساير النضال الفكرى والسياسى، وتستوعب المفاهيم الغربية الواردة. ولم يكن هناك ما يملأ هذا الفراغ سوى حركة الترجمة عن اللغات الأوربية وخاصة الفرنسية. ولقد شارك الشباب العائد من أوربا بجهد كبير فى هذا الصدد وقد استتيع ذلك الإستزادة من القراءة والبحث ومناقشة المفاهيم الوافدة والإقتناع بضرورة إصدار المجلات المحلية التى تعكس واقع حياة المجتمع الجديدة.

٢) الصحافة

كانت الصحافة صاحبة اليد الطولى فى استمرار حركات التجديد وإنتشارها، بل وإرساء اسسها فى فترة التنظيمات، إذ لعبت دوراً نشطاً فى تبسيط اللغة وإثراءها بالمفردات والمصطلحات الحديثة.

وكان لها الفضل في نشر الكثير من المقالات والأبحاث في الأدب نثره وشعره، وفي التبشير بالأنواع الأدبية الحديثة كالقصة والرواية والمسرحية والنقد الأدبي، كما كان لها أثر كبير في إيقاظ الوعى القومي وتأجيج الشعور بالوطن والوطنية والحرية والحياة النيابية (أنظر:.(prof. Dr. M. Turan Kültür değişmeleri Ist 1970)

٣) مجلس العلوم والفنون:

أعطى رشيد باشا - بعد توليه الصدارة - للمعارف أهمية كبيرة بالرغم أنه لم ترد أى إشارة إليها في فرمان التنظيمات، فإفتتح المدارس وأسس دار الفنون، كما أسس سنة ١٨٤٨م دار المعلمين العليا لأول مرة في البلاد وأنشأ «آنجمن داشن» على غرار المجمع الأكاديمي الفرنسي، وكان هدفه القيام بتأليف الكتب، وبلغ عدد أعضائه أربعين عضواً من صفوة العلماء ورواد الفكر التجديدي.

٤) المسرح والفنون المسرحية الأخرى

كان المسرح من بين الفنون الأدبية الوافدة فيما بين (عام ١٨٣٩ وعام ١٨٥٩م) إذ عرف الترك المسرح الغربي عن طريق عروض السفارات الأجنبية والفرق المسرحية الوافدة في بادئ الأمر، فلما توطن بعض الممثلين إستانبول زاد الإهتمام به وإن كان عام ١٨٤٢ هو البداية الحقيقية للمسرح في تركيا (أنظر Metin and Tanzimat ve Istibdad. (döneminde Türk tiyatrosu 1839 - 1908. ank. 1972. s,. 43).

حيث شكلت أول فرقة مسرحية في البلاد من الترك والأقليات الأخري التي تعيش في إستانبول كالروم والأرمن واليهود والبلغار.

وإستتبع دخول المسرح العديد من الفنون المسرحية الأخرى كفنون الديكور والمكياج والإخراج والموسيقى المصاحبة والموضة الحديثة في الملابس والأثاث وأدوات الزينة وغيرها. (المرجع السابق).

وعن طريق المسرح تعرف المواطن التركى على بعض كبار كتاب المسرح العالمى أمثال راسين وموليير وهوجو وشكسبير وشيلر وسوفوكليس وغيرهم.

كما وقف المثقفون الأتراك على أشهر المذاهب الفنية كالكلاسيكية والرومانسية والرمزية والطبيعية وما شابه ذلك.

وكان لهذه الفرق والمذاهب المسرحية الغربية الفضل فى تنشئة العديد من الكتاب المحليين أمثال شناسى، ونامق كمال، وعبدالحق حامد الذى بلغ بالمسرح التركى أوج كماله وركّز على الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس كعنصر تحدى للحضارة الغربية الوافدة.

٥) القصة والرواية:

كان للترجمة أيضاً الفضل فى ظهور هذين النوعين الوافدين على الأدب التركى فى فترة التنظيمات عندما بدأت الصحف والمجلات فى نشر بعض القصص والروايات المترجمة عن الفرنسية والإنجليزية ونقلها إلى اللغة التركية. وكان شناسى رائداً فى هذا المضمار كما ترجم يوسف كمال باشا قصة «تلماك» وتتابعت منذ ذلك الحين القصص والروايات التى تصور حياة الإنسان ورؤيته الجديدة للمجتمع فتحرر كتاب الترك من قيود الأدب الديوانى وأصبح جل همهم تناول مشكلات المجتمع والفرد العادى.

ويمكن أن ندرج تحت اسم الأنواع الأدبية الوافدة: تاريخ الأدب والمذكرات الخاصة والتراجم والنقد والرسائل والمقالات والتحقيقات الصحفية، وكلها دخلت الأدب التركى مع دخول الصحافة والترجمة عن الغرب.

٦) التجديد فى الشعر:

لقد بدأت مع إرهاصة التنظيمات ثورة عارمة ضد المتوارث من شعر ونثر، وقد إتفق مؤرخو الأدب على أن عاكف باشا (١٧٨٦ - ١٨٤٧م) وأدهم پرتو باشا (١٨٢٤ - ١٨٧٣م) من أبرز الشخصيات التى خدمت قضية التجديد فى الشكل والمضون. ولما جاء شناسى (١٨٢٦ - ١٨٧١م) بعدهما

جدد في المضمون مع الإحتفاظ بالشكل التقليدي للشعر. وابتعد هو ورفاقه من كتاب التنظيمات عن التعقيدات اللغوية؛ فحاولوا تبسيط اللغة بالقدر الذي يجعلها في متناول الجميع. ومع ذلك لا يمكننا أن نقول إن الأدب التركي قد تخلّص كلية من آثار الشكل أو المضمون التقليديين. بل كان في الأدب التركي ما يمكن أن نسميه بـ «الثنائية في النظم» فكلهم كتبوا بالعروض والوزن الهجائي «القومي» مع التجديد في المضمون حتى جاء عبدالحق حامد (١٨٥١ - ١٩٣٧م) فأحدث إنقلاباً في الشعر وثار علي العروض وأكدّ على الوزن الهجائي، كما سلك كل من نامق كمال (١٨٤٠ - ١٨٨٨م) ورجائي زاده أكرم (١٨٤٧ - ١٩١٤م) نفس المسلك وشرع الأخير في نقل حكايات «لافونتين» إلي التركية بهذا الوزن، حتى إستحدث معلم ناجي (١٨٥٠ - ١٨٤٣م) القطعة المزدوجة القافية؛ بمعنى أن يكون الشطر الأول والثالث بقافية والثاني والرابع بقافية مغايرة.

وقد ركز ضيا باشا (١٨٢٥ - ١٨٨٠م) وأحمد وفيق باشا (١٨٢٣ - ١٨٩١م) وأحمد مدحت أفندي (١٨٤٤ - ١٩١٢م) على الترجمة الشعرية الحرة مبتعدين قدر الطاقة عن قيود القافية.

ولم يقف التجديد عند هذا الحد بل إنتقل إلى روح الشعر ذاته؛ فلم يعد الشعر كلاماً موزوناً مقفى بل أصبح روحاً وأحساسيس متدفقة.

كذلك تجددت الموضوعات التي يخوض فيها الشعر فلم يعد التوحيد والمناجاة والنعت والمرثية والمدح والهجاء والعشق والحكمة الموضوعات الوحيدة التي يدلي فيها بدلوه، بل تناول الحرية والقانون والشورى والديمقراطية والدستور والحياة النيابية وغير ذلك. كما أصبحت الوحدة الموضوعية والعضوية العمود الفقري الذي يربط القصيدة. ويمكن القول أن أهم سمة من سمات التجديد في فترة التنظيمات هي نزول الأدب إلى الشعب والتعبير عن أفراحه وأتراحه، كما أنه خرج عن موكب السلطة والسلطان ليقف ضد الظلم والتسلط، وراح شعراء التنظيمات وكتابها

يوقظون الشعب ويستحثونه مما كان سبباً فى تشريد عدد كبير منهم وطردهم من ديارهم.

وتعتبر فترة التنظيمات بحق فترة الشعر الوطنى، وأدبها هو الأدب الذى يسعى للإلمام بما يحيط به من تجديد وتطوير ويعمل على ادراك وفهم الفلسفات والأفكار الغربية السائدة.

وإن كانت هناك كلمة أخيرة تُقال عن أدباء التنظيمات وكتابها، فهى أنهم جميعاً كانوا متعددى الجوانب. فالواحد منهم شاعر وقصاص وكاتب مسرحى وناقد وصحفى ورجل دولة وسياسى محنك. نجح الكثير منهم فى التفرقة بين شرقيته الأصيلة وأفكار الغرب الوافدة والمزج بين «تجربة آسيا المسنة وحيوية أوربا الفتية» على حد قول شناسى أى المزج بين المنابع الإسلامية للفلسفة وتياراتها الحديثة كما فعل ضيا باشا.

ثروت فنون «١٨٩٦ - ١٩٠١م = ١٣١٤ - ١٣١٩هـ»

لم يكد السلطان عبدالحميد الثانى يعتلى العرش حتى أحاطته المشاكل من كل جانب؛ إذ أعلنت عليه روسيا القيصرية الحرب وألّبت عليه ولايات البلقان والأقليات الدينية داخل الإمبراطورية. وإتحدت ضده دول اوروبا لتحطيم فكرة الجامعة الإسلامية التى كان ينادى بها. هذا بالإضافة إلى المشاكل الداخلية الأخرى كالأزمات الاقتصادية والثوارت التى انتشرت فى الولايات الإسلامية والتشكيلات السرية بين الشباب التركى نفسه مما دفع بالسلطان إلى غلق مجلس المبعوثان وتعطيل العمل بالدستور وفرض الرقابة المشددة على كل ما ينشر أو يُكتب حتى وصف عهده بـ «إستبداد دورى» دور الإستبداد.

فى تلك الأثناء كانت هناك جماعة أدبية قد التفت حول مجلة «ثروت فنون» وارتبطت بمبادئ معينة وأفكار خاصة تتلأم وروح العصر السائدة.

ولم يكد يتولى توفيق فكرت (١٨٦٧ - ١٩١٥م) تحرير الباب الأدبى فى تلك المجلة حتى صرح فى أول مقال له أن هذه «أول نافذة فتحت على الغرب».

وقد إستمر النشاط الأدبى بهذه الجماعة ست سنوات إلي أن توقفت المجلة وتشتتت الجماعة إثر نشر حسين جاهد (١٨٧٤ - ١٩٥٧م) عام ١٩٠١ «مقاله» آدبيات وحقوق» التى إمتدح فيها الثورة الفرنسية.

ولقد استطاع رواد «ثروت فنون» فى غضون هذه السنوات الست أن يحدثوا - سواء فى النثر أو الشعر - إنقلاباً ملحوظاً لا يمكن تغافله لدارس هذا الأدب وكانوا هم أنفسهم يطلقون عليه «أدبيات جديدة».

وأهم شعراء ثروت فنون هم: توفيق فكرت وجنات شهاب الدين (١٨٧٠ - ١٩٣٤م) وحسين سعاد وعلي أكرم وسليمان نظيف (١٨٧٠ - ١٩٢٧م) وفائق على وجلال ساهر، وأهم كتابها خالد ضيا ومحمد رؤوف وحسين جاهد وأحمد حكمت وأحمد شُعيب وغيرهم.

وأغلب هؤلاء الشعراء والكتاب قد نشأوا فى تلك الفترة التى إصطلح على تسميتها بـ «الرجل المريض» وعاصروا العهد الحميدى (١٨٧٦ - ١٩٠٨م) وقد تلقوا تعليمهم المنظم فى المدارس التى أفتتحت آنذاك على النسق الأوربى، فلا غرو أن كانوا جميعهم متأثرين بالأدب الفرنسى، محيطين بالمذاهب الأدبية الحديثة كالرمزية والبرناسية والواقعية إلى جانب وقوفهم على المذهب الكلاسيكى والرومانسى.

وبالرغم من أن أنصار «ثروت فنون» كانوا مرتبطين بالغرب ويسيرون فى اتجاهه فقط فقد كانوا ينادون بمبدأ «الفن للفن» وليس «الفن للمجتمع» الذى نادى به أرباب التنظيمات. ومن ثم فقد كانوا يكتبون ويخاطبون الطبقة المثقفة فحسب حتى امتلأت أعمالهم بالخيالات العالية والحالات الروحية المعقدة فى أسلوب عال تزينه كل أنواع المحسنات اللفظية.

خصائص أدب ثروت فنون

نستطيع القول إن ما ظهر فى فترة التنظيمات من خصائص الأدب قد تَدَعَّم واستقر عند ثروت فنون وأن الوحدة الموضوعية حلت محل وحدة البيت ومن ناحية الشكل فقد كانت هناك عودة إلى العروض وإصرار على استخدام وتطويع اللغة التركية والمفردات العربية والفارسية المستخدمة فيها لهذا الوزن، كما كانت هناك قناعة عامة بمبدأ أن «القافية بالأذن وليست بالعين» ومن ثم تحررت قوافيها من القيود.

ولما كان أصحاب ثروت فنون يكتبون للصفوة المختاره فحسب، فقد ظلوا يترسمون هذا المبدأ فى كل ما يكتبون نثراً كان أم شعراً، كما عادوا إلى عظامية اللغة التى إبتعد عنها رواد التنظيمات بعض الشئ كما أعطوا للجرس الموسيقى أهمية بالغة متأثرين فى ذلك بالأدب الفرنسى وبالموسيقي الداخلية فى المذهب الرمزى الذى كتبوا تحت تأثيره وكان توفيق فكرت وجناب شهاب الدين هما قمة هذا الإتجاه.

وإذا كان الصراع بين الخيال والحقيقة هو المحتوى الجديد للأدب التركى فقد كان إصطدام الخيال بصخرة الواقع وتحطمه هو المحتوى الشعرى أنذاك. وكذلك التضاد بين المادية والمعنوية، فالشاعر بطبيعته يهرب من عالم المادة إلى الخيال ويرتمى فى أحضان الطبيعة، فهى كائن حى يستلهم الشاعر فيها كل ما يرغب ويود التعبير عنه. بتعبير جناب شهاب الدين نفسه «يجب على الشاعر أن يعيش بين أحضان الطبيعة وأن يعشقها ويهواها كما يعشق روح ذاته وما عليه إلاَّ أن يروى لنا ما يهمس به الحبيب فى أذنيه».

وكانت العواطف المضطربة والتشاؤم والحزن من أهم ملهمات الشاعر والكاتب على حد سواء، مما دفع توفيق فكرت إلى الشكوى من هذه الحال، كما كانت السلبية مميزة لأبطالهم والهروب من الحياة إما بالإنتحار أو باللجوء إلي أحضان الطبيعة.

وقد فرضت عليهم الحياة أن يستحدثوا تعبيرات جديدة لم تكن موجودة من قبل في اللغة التركية للتعبير بها عن روح العصر الذى يعيشونه كالخوف الأسود والحظ العاثر وتحطم الخيال، ورغم قدم هذه الكلمات إلاّ أنهم حملوها مدلولات حديثة. كما غيّروا فى بناء الجملة التركية مقتدين في ذلك بالنثر الفرنسى حتى وصلت بهم الحال إلى تغيير موضع الفعل، بل و التحرر من كتابته تماماً ما دام المعنى يأتى أو يدرك من سياق الكلام. ولم يرتبطوا بالصيغة الفعلية الواحدة وكان العرف السائد يقتضى توحيد صيغة الفعل فى الكتابة رواية أو حكاية أو حال أو ماضى، ولكنهم لم يتمسكوا بذلك فتعددت الصيغ الفعلية فى المعنى الواحد أو الفكرة الواحدة مما إستتبع ظهور الكثير من الأخطاء النحوية التى أصبحت سنداً قوياً فى أيدى خصومهم.

وقد أعقبتها جماعة «فجرآتى» التى تعد إرهاصة الأدب القومى الذى ساد فيما بعد.

الأدب القومى (١٩٠٨ - ١٩٤٠ = ١٣٢٦ - ١٣٥٩هـ)

اتفق مؤرخو الأدب على تسمية أدب هذه الفترة بالأدب القومى إذ أن كل ما كُتب فيها كان يتناول الأمة التركية وتركيا فحسب. وكان التأثير الغربى قد تجلي بأوضح معانيه فى أعمال كتابها. وقد عبَّر يحيى كمال (١٨٨٤ – ١٩٥٨م) عن ذلك بأن الفن والأدب قد إنتقلا من مرحلة «المدرسة إلى المملكة» واختلفت الآراء حول الطريق الذى يجب على الأدب أن يسلكه؛ فمن قائل بطريق «الأخلاق الإسلامية» ومن قائل بطريق «الفكر التركى الطورانى» ومن قائل بطريق «الأمة العصرية».

وبعد صراع إمتد من ١٩٠٨ – ١٩١٠ إتفق الكُتاب والشعراء على أن تكون التركية السهلة الخالية من التراكيب والقواعد الأجنبية هى وسيلتهم إلى هذه القومية المنشودة وضرورة أن تتحول لغة الحديث إلى لغة الكتابه فاختلفوا بذلك عن سابقيهم.

ومما لا شك فيه أن التيارات الفكرية الصاعدة قد تولدت هى والأحداث السياسية عن الحاجة القومية للبلاد. وقد ظهرت ايديولوجيات متباينة هى: الأيديولوجية العثمانية واللامركزية والفكر التركى الطورانى، والجامعة الإسلامية وتيار المعاصرة. وكانت جميعها رغم تباينها تتفق حول النقاط التالية:

(أ) ضرورة إنقاذ الدولة العثمانية وإعادة هيبتها القومية من جديد.
(ب) الإقتناع بتقدم أمم الغرب وضرورة الإرتفاع إلى مستواها.
(حـ) ألا تنتقل هذه الصراعات الاجتماعية والفكرية إلى الأحزاب والحكومة بل تظل فكرا اجتماعياً وأدبياً بحتاً.
(د) ضرورة التخلص من التقليد الأعمي للغرب والتخلص من الثنائية» ومحاولة خلق شخصية قومية موحدة فى شتى المجالات.
(هـ) الإبتعاد جهد الطاقة عن الرومانسية فى كل مناحى الحياة والإلتزام بالواقعية.

وإلى جانب هذه التيارات الفكرية فقد كانت هناك مدارس أدبية واضحة المعالم تتميز كل منهما عن الأخرى. وإن كانت جميعها تتفق فى وجهة النظر الفنية فقد كانت تختلف من الناحية السياسية وأهم هذه المدارس:

١) **كنج قلملر = الاقلام الشابة:** وهى مجلة أدبية صدرت في سلانيك ١٩١٠م وكان أشهر محرريها على جانب، وعمر سيف الدين (١٨٨٤ - ١٩٢٠) وضيا كوك آلب (١٨٧٦ - ١٩٢٤م)، وكان هدفهم جميعاً تبسيط اللغة وتحريرها من سيطرة اللغتين العربية والفارسية دون التخلص من الكلمات التى راجت بين الشعب، بل يجب معاملتها على أنها من التراث الحضارى الإسلامى المشترك. هاجموا التقليد الأعمى للغرب، وطالبوا بأن يكون الشعب هو الموضوع الأساسى الذى تدور حوله الكتابات الأدبية.

٢) **فجراتي = *الفجر القادم***: جماعة أدبية تكونت عام ١٩٠٦م من شباب تتراوح أعمارهم آنذاك بين العشرين والثلاثين. ويعدون إمتداداً لأدباء ثروت فنون قلباً وقالباً وشعارهم هو أن «الفن شئ خاص وراقى» فما هو إلاّ نتاج شخصي يخاطب زمرة معينة.

وكان هدفهم هو نقل نور الغرب إلى أفق الشرق ولهذا السبب نشب بينهم وبين الأقلام الشابة نزاع كبير.

وأهم أعلام هذه المدرسة أحمد هاشم (١٨٨٣ - ١٩٣٣م) وأمين بلند (١٨٨٦ - ١٩٤٢م) وحمد الله صبحى ورفيق خالد وشهاب الدين سليمان وعزت مليح، وعلى سها، وفائق على، وكوپرلى زاده محمد فؤاد (١٨٩٠ - ١٩٦٦) ويعقوب قدرى الذى ولد بالقاهرة (١٨٨٩م) وما زال حياً يثرى الحياة الفكرية التركية بكتاباته.

٣) **دركاه = *الخانقاه .. العتبة***

مجلة أدبية نصف شهرية كانت تصدر رأساً تحت رعاية يحيى كمال (١٨٨٤ - ١٩٥٨م) وقد صدر عددها الأول فى السادس عشر من إبريل سنة ١٩٢١ وظلت تصدر حتى العدد الثاني والأربعين، وكان يقوم عليها طلاب الجامعة الذين يدرسون الأدب على يدى يحيى كمال. وأبرز كتابها أحمد هاشم (١٨٨٥ - ١٩٣٣م) ويعقوب قدرى ومن الأسماء التى بدأت الكتابة فيها ولمعت بعد ذلك أحمد حمدى طانپينار (١٩٠١ - ١٩٦٢م) وأحمد قدسى وعبدالله شناسى ونور الله آتاچ (١٨٩٨ - ١٩٥٧م) ومصطفى نهاد اورزون (١٨٩٦ -).

وكانت هذه المجلة ترجماناً لشباب استانبول فى فترة الهدنة وخلال حرب الإستقلال التى بدأت فى الأناضول.

٤) **شاعر درنكى = *رابطة الشعراء***

تكونت عام ١٩٢٠م وجعلت رياستها لجلال ساهر، وقد نَمَّت هذه الجماعة الأفكار التى بدأتها جماعة «الأقلام الشابة» وخاصة فيما يتصل

باللغة التركية. وقد استقوا أفكارهم من طوران والأناضول وفضلوا الوزن القومى على غيره من الأوزان الشعرية، ومن ثم فقد أعادوا إلى الأذهان صراعات الوزن العروضى والقومى التى استمرت طويلاً.

ومن ألمع الأسماء فى هذه الجماعة الشاعر فاروق نافذ (١٨٩٨ -) ويوسف ضيا وأورخان سيفى وأنيس بهيج وخالد فخرى أوزان صوى (١٨٩١ -) وعلي جانب وفؤاد كوپرلى (١٨٩٠ - ١٩٦٦م) ورضا توفيق وضيا كوك آلب.

وقد كانت تتنازع هذه المدارس خمس ايديولوجيات رئيسية هى **الايديولوجية العثمانية** التى تعتمد اعتماداً كلياً على العنصر التركى فى الحكم والإدارة مع تذويب العناصر الأخري، ثم رُؤى إدماجها فى الفكر الإسلامى والجامعة الإسلامية فى عهد السلطان عبدالمجيد.

وكانت **اللامركزية** تمثل الفكر الثانى وكان صاحبها هو الأمير صباح الدين (١٨٧٧ - ١٩٤٨) ودعامتها هى:

(أ) اللامركزية في الإدارة ووجوب أن تأخذ العناصر الأخرى دورها فى خدمة المجتمع وأن تتمتع كل ولاية بحقها بالقدر الذى تقدمه من واجبات وضرائب.

(ب) الحافز الشخصي: ويتلخص فى أن ثروة الأمم تقاس بما عليه "أفرادها من غنى وثراء وحماسة وذلك لأن العامل الاقتصادى هو الدافع الحقيقى للمواطن وراء كل ما يقتنع به من أفكار، وبغير الحافز الشخصي تنعدم قيمة الحرية والديمقراطية.

أما الأيديولوجية الثالثة: فقد كانت الأيديولوجية التركية «الطورانية» وكان نتيجة دراسات المستشرقين لكل ما يتعلق بتركيا والأتراك. وقد تبلور هذا الفكر فى ثلاث شعب؛ تتريك اللغة، وتتريك الجنس، وتتريك التاريخ. ومما لا شك فيه أن هذه الشعب الثلاث كانت تصب فى مصب واحد وهو التتريك وكان أهم رواده هم: أحمد وفيق باشا (١٨٢٣ - ١٨٩١م) وعلي سيعاوي (١٨٣٩ - ١٨٧٨م) وسليمان باشا (١٨٣٨ - ١٨٩١م) وشمس

الدين سامى (١٨٨٠ - ١٩٠٤م) ونجيب عاصم بك (١٨٦١ - ١٩٣٥م) وضيا كوك آلب (١٨٧٦ - ١٩٢٤م) وكان لكل منهم نتاج فى الأدب واللغة والتاريخ وعلم الأجناس.

وكانت الجامعة الإسلامية تمثل الرد الفعلى على هذا الفكر وتجلى بوضوح فى عهد السلطان عبدالعزيز (١٨٦١م = ١٢٧٧هـ) ومن بعده عبدالحميد الثانى. وكان جمال الدين الأفغانى والشيخ محمد عبده والشاعر الإسلامى الكبير محمد عاكف (١٨٧٣ - ١٩٣٦) من أهم رواد هذه الدعوة.

وقد نجح ضيا كوك آلب فى خلق تجانس رائع بين الطورانية والإسلامية «والمعاصرة» وكان يرى ضرورة الربط بين المؤسسات الدينية فى أنحاء العالم الإسلامى الكبير والمحافظة على رفعة الهلال شعار الأمة الإسلامية كلها.

وكانت المعاصرة هذه تمثل الأيديولوجية الخامسة فى أخريات الدولة العثمانية وكان الشاعر توفيق فكرت (١٨٦٧ - ١٩١٥م) هو قطبها وخاصة في أعماله الشعرية كـ «تاريخ قديم» و «تاريخ قديم ذيلى» و «خلوقك دفترى» التى يبدو فيها لا دينياً غربياً مادياً ينظر إلى التاريخ على أنه عبارة عن سفك للدماء جرياً وراء أفكار بالية. وكانت مجلة «إجتهاد» التى يصدرها عبدالله جودت (١٨٦٦ - ١٩٣٢م) منبراً لهذا التيار الذى يطالب بإنهاء نفوذ رجال الدين والدراويش واغلاق الزوايا والتكايا والكتاتيب وإحلال المدارس العصرية والحروف اللاتينية محل العربية وكذلك إلغاء المحاكم الشرعية وتحديد الزيجات وعدم شرعية طلاق المرأة بكلمة من زوجها.

كما طالب بتتريك رأس المال والمؤسسات الاقتصادية وأن تكون السكك الحديدية والمطارات والموانئ ملك الدولة.

ومن ثم لا يستطيع أى باحث أن يدعى أن هناك تياراً أدبياً واحداً ساد تركيا منذ ١٩٠٨ حتى يومنا هذا. ولكن ما يمكن قوله هو أنه هناك فكر قومى خالص - منذ ثروت فنون - اشترك فيه كل الكتاب

على إخـتـلاف جـمـاعـاتهم الأدبـيـة أو ايديولوجـيـاتـهم الـتى كـتـبوا تحت تأثيرها.

الأدب المعاصر (١٩٤٠ -   )

ومنذ ١٩٣٥ - ١٩٤٠ ظهر ما نسميه بالأدب المعاصر. وكانت لا تزال تيارات ثلاثة سياسية وفكرية وأدبية تعم تركيا وهى: أ- الأتاتوركية - ب-القومية الإسلامية - حـ - الإشتراكية.

وأنصـار التـيـار الأول يرون فى مـصـطفى كـمـال أتاتورك (١٨٨٢ - ١٩٣٦) ومبـادئه نموذجاً يحتذى فى النهضـة التـركيـة الحديثـة. وضرورة الإرتباط بالغرب وجعل تركيا عضواً فى المجتمع الغربى. أما التيار الثانى فكان تياراً سياسياً اجتماعياً يرى ضرورة التمسك بأخلاق الشرق ومزجها بحضـارة الغرب وألاّ تفـرض على البـلاد آراء خـارجـيـة دون النظر إلى مصدرها، وضرورة تكيف البلاد مع متطلباتها القومية فى اللغة والدين والاقتصاد والسياسة والأدب وأهم أنصار هذا التيار نجيب فاضل ويحيى كمال ومحمد قپلان وعثمان طوران.

أما التـيـار الثـالث فـهو التيار الاشـتراكى الذى كان يساير التيار الشـيوعى العـالمى الذى كـان قد بدأ فى الدخول إلى تركيـا بعـد أن أسس الدكتور رفيق نوزت الحزب الاشتراكى سنة ١٩١٠ وقد أخذ هذا التيار فى التوطن بين طبقات الشعب الكادحة حتى أصبح تياراً سياسياً وإجتماعياً هاماً فى تركيا حتى يومنا هذا.

وقـد إنعكست هذه التـيارات السـيـاسـية الثـلاثة على الأدب التركي الحديث فظهرت تبعاً لها تيارات أدبية مماثلة؛ فهنالك التيار القومى والقومى الإسلامى والتيار الغربى والتيار الإشتراكى ورغم جاذبية البريق الغربي وتسرب التيار الإشـتراكى إلاّ أنه يمكن القول إن التيار القـومى بفـرعيه؛ القومى العلمانى والقومى الإسلامى هـو صاحب السيادة فى الشعر بل فى الأدب التركى الحديث بعامة.

المراجع:

١)إبراهيم نجمي، تاريخ آدبياتي درسلري، استانبول سنة ١٣٣٨.

٢) إسماعيل حبيب، تورك تجدد آدبياتي تاريخي، استانبول سنة ١٣٤٠.

٣) إسماعيل حكمت، تورك آدبياتي تاريخي، باقو سنة ١٩٢٥- ١٩٢٦.

٤) آكاه سري لوند، أدبيات تاريخي درسلري، استانبول سنة ١٩٣٤.

٥) آكاه سري لوند، أدبيات تاريخي حـ١، انقرة سنة ١٩٧٣.

٦) سعد الدين نزهت، تنظيماته قدر مختصر تورك أدبيات تاريخي ونمونه لري، استانبول سنة ١٩٣١.

٧) شهاب الدين سليمان، تاريخ أدبيات عثمانية، استانبول سنة ١٣٢٨.

٨) عبدالحميد ضيا باشا، خرابات، استانبول سنة ١٢٩١.

٩) عبدالحليم ممدوح، تاريخ أدبيات عثمانية، استانبول سنة ١٣٠٦.

١٠) علي أكرم، تورك آدبياتي تاريخي، استانبول سنة ١٩٢٧.

١١) كوپرلي زاده محمد فؤاد، شهاب الدين سليمان، يكي عثمانلي تاريخ أدبياتي، استانبول سنة ١٣٣٢.

١٢) كوپرلي زاده محمد فؤاد، تورك آدبياتي تاريخي، اسانبول سنة ١٩٢٦.

١٣) نهاد سامي باكارلي، تورك أدبيات تاريخي (تنظيماته قدر) استانبول سنة ١٩٤٢.

١٤) نهاد سامي باكارلي، رسملي تورك آدبياتي تاريخي، استانبول سنة ١٩٤٨.

15) A.H. Tanpınar, xıx asır Türk Edebiyati Tarihi i.c. Ist. 1956.

16) Prof. M.Kaplan, Şiir Tahlilleri Istanbul 1971.

17) Prof. M.Kaplan, Türk Edebiyat, üzerinde araştırmalari Istan. 1976.

18) Prof. M.Kaplan, yeni Türk Edebiyat, antolojisi 3 Istiy 74.

19) Vasfi Mahir Koca Türk, Türk edebiyat, Tarihi Ank 1964.

20) Dr Necla Pekalacay, Islam, Türk Edebiyati. Ist 1967.

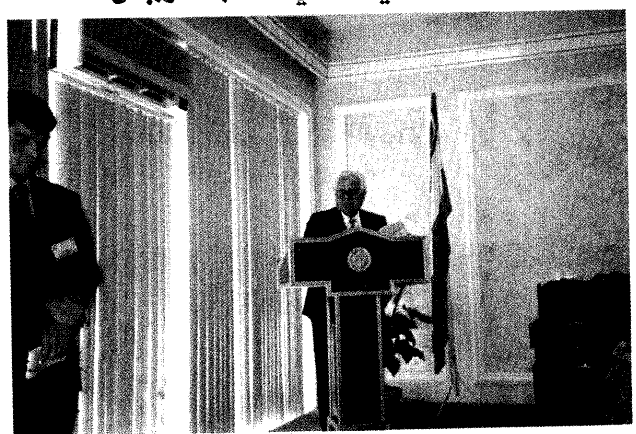
21) E.J.W. GiBB, A.History of ottoman potry. V.6. Lon 1900.

22) Clement Huart, Arab ve Islam Edebiyati, çev: Cemal Sezgin. Ank. 1971.

﴿الورقة الرابعة﴾

دراسات تطبيقية
حول
شخصيات ... وموضوعات أدبية

-١-
مَلْحَمَة آلْپامِيش ودَوْرها
فى عودة الوعي القومي للشعب الأوزبكى



أ.د./ الصفصافى أحمد المرسى أثناء إلقاء ملخص بحثه ... والمترجم
فى ١٩٩٩/١١/٦
فى مدينة ترمز - أوزبكستان



أثناء إلقاء ملخص البحث فى مؤتمر .. ترمز ١٩٩٩/١١/٦



جانب من المشاركين فى المؤتمر مع المدير المسئول
عن وقف البخارى - التراث الذهبى -
١٩٩٩/١١/٦

ملحمة آلپاميش
ودورها في
عودة الوعي القومي للشعب الأوزبكي (*)

- 1 -

إطلالة تاريخية :

ظهر الأدب التركي في بداية أمره في دول أواسط آسيا. وكان عبارة عن أدب ملحمي ثري.

والملاحم كما هو ثابت تحكي بشكل منظوم بطولات أمة من الأمم، ومعتقداتها الدينية. كما تُعبِّر عن مغامراتها.. وأعرافها.. وفضائلها.. وغالباً ما تكون هذه المغامرات تحكي عن فترات ما قبل التاريخ، أو في مراحل البدايات الأولى للتاريخ، وتظل ممتدة – أحياناً طوال التاريخ.

إن الملاحم؛ سواء من الناحية التاريخية،أو الفكرية، أو العقائدية أو حتى الفنية تحمل قيمة كبيرة. وغالباً ماتكون نبعاً فيّاضاً للحياة الفنية والفكرية وتلقي الضوء على الصفحات المبهمة من تاريخ الأمة. ومنها تنبع أهميتها للتاريخ حيث أنها تعود إلى عصور ماقبل التاريخ، أو بدايات التاريخ، وتقص علينا مانجهله عن المعتقدات.. والمناقب، والبطولات التي مرت بحياة هذه الأمة.. وسواء أكانت هذه الملاحم حقيقية، أو قريبة من الحقيقة أوحتى عارية تماماً من الحقيقة فإنها ذات أهمية قصوى بماتقدمه من أخبار.. وأفكار.. ومعتقدات دينية وقومية لهذه الأمة المعنية.

كيف تتكوّن الملحمة؟ :

لابد من توافر ثلاثة شروط، وثلاث مراحل لتكوّن وتثبيت النواة في تَشَكُّل وتكوُّن الملحمة القومية. أولى هذه الشروط هو حدوث حادثة أو حدث

(*) قُدم هذا البحث باللغة التركية في المؤتمر الذى عقد في مدينة خيوه في جمهورية اوزبكستان والذى دعيت إليه من قبل حكومتها في المدة ما بين ٣/١٠ – ١١ – ١٩٩٩م عن سيرة البطل آلپاميش وقد رأينا ترجمته إلى اللغة العربية.. لتعم الفائدة.

أو مغامرة تزلزل كيان هذه الأمة، وتجعلها تتحدث عنها، ولا تنساها قط، وتكون قد حدثت فيما قبل تسجيل التاريخ.. هذا الحد هو الذى يشكل النواة الأولى للملحمة.. ثم تكبر وتتعاظم هذه النواة رويداً رويداً مع الزمن.. وتبدأ الأجيال تحكيها بشكل شفاهى لبعضها البعض.. ومع تقدم الزمن.. ووسائل التسجيل وكتابة التاريخ يتم جمع هذه الروايات الشفاهية،والتى تمت فى مناخ أسطورى أحياناً، ومناقبى أحياناً أخرى.. وملحمي أو قومي فى أكثر الآحايين. وتُعتبر هذه هى مرحلة تسجيل الملحمة.

إن الأمة التركية على امتداد الساحة الجغرافية. والتاريخية تمتلك حياة ثرية ..نشطة.. متعددة.. ومتنوعة.. فيها من الأحداث الجسام ما يغطى المراحل الثلاث اللازمة لتكون الملاحم.. ومايجعل لهم ملاحمهم القومية الخاصة بهم.. ولم تكن لهم ملحمة واحدة، بل ملاحم متعددة (١) إن الأمم التى تمتلك شروط تَشَكُّل وتَكُّون الملاحم.. بينمالكل من هذه الأمم ملحمة واحدة فإن للترك أكثر من ملحمة، وكلها قد وصلت إلينا .. وكلها قد سُجِّلت.. فمن ملحمة أركنه قون إلى ملحمة مناص.. ومن ملحمة اوغوز إلى ملحمة آلپاميش وبطال غازى.. إن هناك العديد من الملاحم الكاملة.والتى تُعتبر كل منهاأثراً قومياً مستقلاً بين أيدى الباحثين اليوم، وإن كانت كلها تدورحول الأقوام التركية.. مجسدة لحياة كل منهم بشكل فيه التباعد وكثير من التطابق..

إن الملاحم التركية التى تنطبق عليها صفات ، وسمات الملاحم المتكاملة – إن كانت قد ضاعت بسبب الهزات التاريخية التى مرت بهاالشعوب التركية إلاّ أن ملخَّصاتها.. وأساس الرواية فيها قد وصل إلينا.. وإذا كان البعض يُقسم الملاحم التركية إلى ستة أقسام. فمما لا شك فيه أن أهمها.. وأشهرها بين كل الأتراك هى **«ملحمةأوغوزقاغان»** (٢). فهى الملحمة التى يمكن أن نصادفها فى كتب التاريخ بمسمى « أوغوزنامه» كاسم مشترك لكل الأتراك الغز.. فهى تجسد الحياة المعيشية، والاجتماعية،

والتاريخية لقوم الغز، وتُتخذ مثالاً لحياةومعتقدات كل الترك. إنها تترنم بأيام الترك كما يترنم بها الترك فى سائر أيامهم.. فلقد كان الترك ينشدونها عند التوجه للحرب لتحميس الجند، والرفع من معنويات الأبطال المحاربين.. كان الشعراء والملحمِّيون ينشدونها على دقات الطبول ونغمات الموسيقى الحماسية بشكل منظوم.(٣).

أهم الملاحم التركية :

إن شعر الملاحم يعتبر من أغنى المعطيات الأدبية الشفاهية التى كان يترنم بها الشعراء الشعبيون على ربابـاتهم، وهم يطوفون بين القبائل والأقوام الرحَّل فى الوقت الذى لم يكن قد تشكل أي أدب تركى مكتوب بعد..

فى الواقع،إذا لم يكن للترك «إليازه واوديسه» أو « شهنامة» أو «اوزيس واوزيريس» كملاحم متكاملة، مكتوبة أو مدروسة دراسة متأنية..إلاَّ أنهم يملكون كل مقومات خلق الملاحم المتكاملة.. فلديهم الأحداث.. ولديهم الخيال الشعبى الذى يمكِّنهم من خلق الأساطير والملاحم.. ولديهم الحياة الممتدة فى مراحل ماقبل تسجيل التاريخ.. كان لهم رحلاتهم وترحالهم وهجراتهم.. واستيلاءهم على أوطان غيرهم.. وهذه كلها عوامل مهيئة لخلق الملاحم والمناقب ومن قبلهما الأساطير..

تنقسم الملاحم التركيةإلى قسمين رئيسيين،ملاحم ما قبل الإسلام وملاحم مابعد الإسلام.. وتنقسم ملاحم الترك قبل الإسلام إلى ستة أقسام، يعقب بعضها بعضاً. ١- الخليقة. ٢- صاقا [آلب أرتونغا وشو]. ٣-اوغوز قاغان.٤- سيه نپيSiyenpi. ٥- گوك تورك. ٦-اويغور.*. وكلهاتدور حول

---

* وقد قام المستشرق رادلوف بجمع الجزء الخاص بالخليقة من أفواه أتراك منطقةجبال آلتاى، فى القرن التاسع عشر. وهى تعكس أقدم معتقدات للترك حول خلق العالم، وطريقة الخليقة.. وتقص ملحمة آلپ أرتونغا حياة هذا الحاكم الذى عاش وحكم صاقا فى القرن السابع قبل الميلاد، وسيطر على كل أواسط آسيا وأدخلها تحت دائرة نفوذه.. أما القفقاس فقد اتجهوا نحو الجنوب فاتحين الأناضول وسوريا وحتى مصر.. وقد قضى هذا الحاكم حياته فى صراع مع المُدً

....

الإيرانيين.. وقُتل بالسم خلال الوليمة التى أقامها له كيخسر وحاكم مُدٌ هذه. وقد أورده محمود الكشغرى فى كتابه « ديوان لغات الترك». أما « شودستانى» أي ملحمة شو فترجع إلى الأحداث التى وقعت خلال سنوات ٣٣٠ - ٣٢٧ ق.م حيث استولى الاسكندر المقدونى على ايران والتركستان.. وكان على رأس الترك آنذاك حاكم يُسمى« شو Su » ومن هنا فإن هذه الملحمة تتحدث عن صراع الترك مع الاسكندر، وانسحابهم نحو الشرق.. ومن هذه الملحمة نعرف أيضاً أن اثنتى عشرة قبيلة ممَنْ لم ينسحبوا نحو الشرق، وظلوا فى التركستان هم الذين شكلوا فيما بعدأساس الأتراك الأوغوز = الغز.. وقد ذكرهم محمود الكشغرى فى كتابه على أنهم التركمان. أما ملحمة « اوغوز قاغان» فإلى جانب إحتوائها على آثار من ملحمة آلب أرتونجه = « تونغا» إلاّأنها تكونت أساساً حول حياة الحاكم العظيم متّهMette، حاكم وسلطان الهون العظام.. وهناك أجزاء منهاباللغة الأويغورية، وأجزاء أوردها المؤرخ رشيد الدين فى كتابه جامع التواريخ باللغة الفارسية وهذا النص يبين أن الملحمة قددارت فيما بعد الإسلام، كما أن أبوالغازى بهادرخان قد سجلها فى القرن السابع عشر.. ولابد أنه قد استفاد من الروايتين السابقتين، كما أن حكايات « ده ده قورقوت» الجد قورقود والتى تم تسجيلها فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر هى فى أصلها مقتطفات من ملحمةأوغوزقاغان.أما ملحمة « سينه پى =Siyenpi» فهى تحكى عن ظهور ميلاد بطولات الحاكم «طان شه هو آى يابكو»Tan Se Hoay Yabgu الذى كان يحكم منطقة سينه پي بشكل مبالغ فيه - وخارق للعادة.. وهذه الملحمة التركية قد سجلتها المصادر الصينية بشكل مختصر جداً، وقد أعادة تسجيلها السمتشرق رادلوف مستعيناً بما سمعه من أتراك منطقة ألتاى..

وجاءت ملحمة الـ« كوك تورك» تتحدث عن ظهور الگوك تورك، وتكاثرهم وطبقاً للروايات التى توردها المصادر الصينية، فإن ملاحم « بوزقورت» ورواية رشيد الدين، ورواية بها درخان.. والتى تُعرف بأنها « أركنه قون دستانى» أى ملحمة أركنه قون .. وما هذه كلها إلاّ أشكال مختلفة لملحمة واحدة.. وكلها تحكى عن ظهور الترك على مسرح التاريخ وبعض من بطولاتهم.

أما ملحمة « الأويغور» هى عبارة عن قسمين، يتحدثان عن ظهور الأويغور وهجراتهم.. والقسم الخاص بظهور الأويغور فى المصادر الصينية، تحكى أن الأتراك الأويغور ينحدرون إلى سلالة ذئب.. وكيف تم اللقاء بين هذا الذئب وبين إبنة القمر.. وهذا اللقاء هو الذى أنتج أو نتج عنه الشعب التركى الأويغوري، أما القسم الثانى.. فهو يتحدث عن ترحال هذا الشعب، وهجراته من منطقة أوتوكنOtuken إلى منطقة حوض طاريم Tarim. ونفس الشئ توردهُ المصادر الصينية والمصادر الفارسية.. وجميعها تكمل بعضها البعض.. انظر:

1- Atsız`ın Türk Edebiyatı Tarihi, Istanbul 1943.
2- BüyükTürkKlasikları cilt , Ist. s41

حياة دول الترك الثلاث، وهم الهون، والكوك تورك والأويغور* أى منذ القرن الثانى عشر ق.م إلى القرن التاسع بعد الميلاد.(٤).

إن دولة الأويغور هى آخر دولة فى الإمبراطورية التركية قبل الإسلام. وأنهم هم الذين قضوا على نفوذ الكوك تورك فى المناطق والدويلات التركية، واسسوا دولتهم. ولقد كان بين الأقوام التركية التى توحدت بقايا من أقوام صاقاالقدماء من ناحية، ومن ناحيةأخرى أقوام قد تتركت.. ولقد نجحت دولة الأويغور الجديدة فى أن تنتشر فى دويلات كثيرة فى وقت قياسى. وتركت هذه الدولة آثاراً عميقة فى تاريخ الترك فى أواسط آسيا من الناحية الثقافية والفنية والحضارية.

لقد كانت قبائل الأويغور وأقوامها يعيشون حياتهم المدنية فى العصور السابقة . حتى أن المصادر الصينية تُسجل أنه كانت لهم أبجديتهم الخاصة بهم منذ القرن الخامس الميلادى.(٥)- ولقد تأسست دولة الأويغور أولاً فى ضواحى بلاسانمون السوداء فى حوض نهر أورخون فى بلاد المغول. وكان حاكمها الثانى مويوچورخان حاكماً مثقفاً وكبيراً.. فأمر بنصب تذكار خاص به وأمر أن تُسجل عليه أعماله بالحروف الگوك توركية التى كانت سائدة فى بلاده آنذاك – (٦). ومأن قبل هذا الحاكم الديانة المانية ٧٦٣م = ١٤٦هـ حتى تحول الأويغور إلى هذه الديانة، وبدأوا فى استخدام الحروف الجديدة التى أحضرها المبشرون المانويين معهم.

وخلال سنة ٨٤٠م = ٢٢٦هـ عم القحط بلاد الأويغور، فرفع الآهالى راية العصيان.. وانقسم الأويغور تحت وطأة هذا العصيان إلى قسمين، قبل أحدهما نفوذ الصين، والقسم الآخر هاجر نحو الجنوب الغربي.. واستوطنوا

---

* انظر حول هذه الدول الثلاث : أوراق تركية – الكتاب الأول – الجزءالأول للمؤلف – القاهرة سنة ٢٠٠٢م.

مدن قوجي، وبش باليغ وتيان شان الشرقية.. ومع مرور الزمن شيدوا لأنفسهم مدناً جديدة ولكنهم عاشوا فيهاتحت اسم الأويغور أيضاً. ثم تركوا هذه المنطقة سنه ٩٤٠م = ٣٢٩هـ للقراخانيين المسلمين (٧).

وقد تم تنصيب أحد أحفاد چوچى خاناً على بلاد الأوزبك.. وتقدم أبوالخير نحونهر سيحون، ويدخل منطقة خارزم سنة ١٤٣٠م=٨٣٤هـ. ويجعل من مدينة صيغناق التى تقع فى وادى سيحون عاصمة لملكه.. ويُسيطر على كل المنطقة حتى آوزكنت. وتتعرض خانية الأوزبك لهجمات الأويرات والقالموق الذين أتوا من الشرق.. وتحت تأثير هذه الهجمات يترك بعض الأمراء هذه المناطق، وينضمون إلى جانب أسن بوغا «EsenBuğa» خان الچاغطاي، ويستقرون على الحدودالشرقية.

يقوم محمود خان سنة ١٤٨٧م = ٨٩٣هـ بتقديم مدينة التركستان إلى محمد الشيبانى كإقطاع.. وينجح شاهى بيغ الذى ازداد نفوذه فى هذه المنطقة فى بسط نفوذه على ما وراء النهر خلال بضع سنوات.. ويبدأ فى منازعة التيموريين من أجل إعادة وحدة الأوزبك من جديد، ويتمكن من دخول بخارا وسمرقند فى سنة ١٥٠٠م = ٩٠٦هـ.ويعلن نفسه حاكماً على تركستان.. وبذلك تم أسْلَمة منطقة تركستان الشرقية وأخذت على عاتقها رفع راية الجهاد ضد كفار الأويرات والقالموق.(٨).

هكذا – فى هذا المناخ التاريخى وفى هذه الساحة الجغرافية ظهرت ملحمة آلپاميش – وبدأت تتناقلها الأجيال جيلاً بعد جيل شفاهياً وتتوارثها عن بعضها البعض..

- 2 -

ملحمة آلپاميش

تعيش ملحمة آلپاميش فى العديد من المناطق والدويلات التركية تحت مسميات :

آلپاميش .. آلپامسى.(آلپ بامسى) آلپامشه..بامسى بيرك .. بُويْرَك.. وهى تُعتبر أشهر وأحب الملاحم والحكايات الشعبية بين الشعب الأوزبكي.. كماأنهاأقدم ملحمة شفاهية وحماسية توارثتها الأجيال حتى وصلت إلى مرحلة التسجيل.(٩).

تُحكى، وتُنشد ملحمة آلپاميش فى كل ربوع أوزبكتسان..هذا النتاج الحماسي يعم كل المدن الكبيرة،، والقصبات، وتُنشد بين كافة التجمعات، وتلقى رواجاً واستحساناً منقطع النظير.. وقد تم تسجيلها وتصنيفها من قبل العديد من المنشدين، والمهتمين بالتراث الشعبى الأوزبكي. ويوجد منها بين أيدى المتابعين مالا يقل عن عشر تصنيفات.. وأهم ، وأتم تسجيل وتصنيف هو ذلك الذى قام به « مشهور فاضل يولداش»، وإن كان لايختلف عن الروايات الأخرى. وقد اهتمت الأوساط الثقافية الأوزبكية بها فى السنوات الأخيرة اهتماماً ملحوظاً.

ملخص الملحمة منثورا:

أ - « .. كان هناك أخوان يدعى أحدهما باى بورو وباي صارى فى أحد الأقاليم التركية.. لم يرزقهما الله بالخلف.. فظلا يدعوان الله لمدة أربعين يوماً وليلة.. وأخيراً استجاب الله لهما فرزق باى بورو بولد أسموه «آلپاميشن» وباى صارى ببنت أسموها «أى بارچين».. يتفق الأبوان على خطبة الولد والبنت وهما فى سن الصبا.. ويدفعابهما إلى المدرسة.. وماأن وصل آلپاميش إلى سن السابعة حتى أراد والده أن يعلمه الإمارة وأصول الحكم.. وفنون القتال..يشب آلپاميسن عن الطوق.. وبعد العديد من المغامرات يقع سجيناً فى سجون«القالموق».. ولكن يتم انقاذه وتخليصه من

السجن بمساعدة إبنه قالموق وجواده المسمى باى چومار.. ويظن پاى صارى أن آلپاميسن قد اختفى ولن يعود، فيود أن يزوج ابنته آى بارچين بالقوة ودون رضاها.. ورغم اصرار الفتاة يتم الاتفاق على الزواج، و تُزف إلاَّ أن آلپاميس يظهر وينجح فى افساد الفرح...».

هذا هو ملخص موضوع الملحمة التى تتفق فيه كل المصادر.. ولكن رواية فاضل يولداش أوغلى كما يلى :

ب - «.... كان فى سالف العصر والزمان.. كان بابان بو حاكماً على ستة عشر قبيلة من قبائل القونگرات.. وكان له ولد وحيد يُسمى آلپن بو.. يرزق آلپنبو ولدين أحدهما باى بورى والثانى باى صارى..كان باى بورى هوالأكبر.. وصاحب ملك وأراضى قونگرات.. أما باى صارى فكان يملك قطعان الماشية وعشرة آلاف موطن فى طابون الكبرى.. وكانت بلادهم تُسمى بايصون.

ورغم تقدم سن الأخوين، إلاَّ أنهما لم يرزقا بالبنين أو البنات. وذات يوم توجهاإلى وليمة واحتفال كبيرفى قونگرات،.. ولكنهما لم يُستقبلا بالإحترام الواجب لهما.. وسبب عدم الاحترام هذا يرجع إلى عدم وجود ذرية لهما.. تملكهما الحزن عندماعرفا ذلك.. عادا إلى منزليهما.. ونام كل منهما فى فراشه... وأثناء النوم يأتى إلى كل منهمادرويش.. ويبشرهما بقرب الفرج.. وأنهما سيرزقا بالبنين.. والبنات.. وبعد سنة من هذه البشارة تلد زوجة باى بورى ولداً وبنتاً.. أما زوجة باى صارى فتلد بنتاً فقط.. فيقيماوليمة كبيرة.. وعلى الرغم من أن الدرويش لايراه أي انسان.. إلاَّ أن الأخوين كانا يريانه.. يقوم الدرويش بتسمية ابن باى بورى باسم «حاكم بك» وابنته ب « قالديرغاچ أييم»» أما إبنة باى صارى فقد سمَّاها الدرويش « بارچين أييم».. ويخبرهما الدرويش أن حاكم بك سيتزوج من بارچين أييم.. وأن حاكم بك سيكون « باطير» بطلاً كبيراً لا يقدر على هزيمته أحد..

يكبر الأطفال الثلاثة معاً ويشبوا عن الطوق.. ويدفع بهما إلى المدرسة.. وماأن يصل حاكم بك إلى الرابعة من العمر حتى يتعلم من المولا كل مايمكن أن يعلمه اياه.. فيسحبه والده من المدرسة.. ويبدأ في تعليمه الفروسية وأصول القتال .. وينجح الصبي منذ الوهلة الأولى في رفع السهم البرونزي الثقيل جداً الذي كان يخص جده، ويطلقه من القوس وسط دهشة الجميع.. فيعقد الحضور مقايسة بينه وبين رستم ويطلقون عليه «آلپاميش».. ومن الآن وصاعدا بدأ يشتهربهذاالإسم..

وذات يوم عندماكان باي بوري يتحدث مع والد آلپاميش أخبره أنه وفقاً لتعاليم الإسلام لابد من جمع الزكاة من الأهالي.. ومطالبتهم بدفعها.. وأنه طلبها من أخيه الأصغر باي صاري.. إلاَّ أن باي صاري تملكته الدهشة من هذا المطلب..فلا يدفع الزكاة.. ويترك وطنه الأصلي ويقرر الهجرة إلى بلاد القالموق مع عائلته ورجاله.. وعلى الرغم من تألم بارچين آي لهذا الفراق، وترك الوطن والأحبة إلاّ أنها لا تستطيع أن تفعل أي شئ.. ويظل باي صاري ومن في معيته عدة أيام يطوفون في بلاد القالموق بحثاً عن مستقر لهم.. يتخطون تسعين جبلاً.. وبعد طواف وهجرة استمرت ستة أشهر يصلون إلى بلاد القالموق التي كانت تحت إدارة «طابچه خان».. ولماكان رجال وقوم باي صاري من الرعاة والرحل، ولم تكن لديهم أي فكرة عن الزراعة والاستقرار والتوطن.. فقد ظنوا أن مزارع القمح الشاسعة ماهي إلاَّ مراعي خضراء.. فقد أطلقوا فيها قطعانهم وأقاموا خيامهم حول ضفاف بحيرة آنياكول» في براري « چيلبرچول»..

وما أن رأى القالموق الضرر الذي حلّ بزراعتهم حتى نقلوا الخبر الى شاههم فيأمر الشاه بالقبض على باي صاري .. وماأن توجهت قوات الشاه للقبض عل باي صاري ورجاله حتى يكتشفوا أنه لم يقصد ذلك الضرر، وأنه لايدري شيئاً عن حياة الاستقرار والتوطن والزراعة.. فيعفوا الشاه عنه وعن رجاله.. ولما كان الوقت ما زال يسمح بالزراعة.. فقد أعادوا زراعة الأرض

وأخبروهم أنهم لن يأخذوا هذا المحصول بل سيتركه الشاه لهم.. ويسمح الشاه لـ «باى صارى». بالتوطن والاستقرار فى العشرة آلاف موطن الذى أقاموا فيها خيامهم...».(١١).

يستمر فاضل يولداش أوغلى فى روايته على النحو التالى :

«..يمرمن الزمن سبع سنوات.. ويعيش باى صارى ورجاله فى رفاهية وأمان.. ولا يُطالبون بدفع أموال مما تُسمى الزكاة.. فالقالموق لا يعرفون الإسلام.. تكبر بارچين إي وتزداد جمالاً.. وتلفت أنظار والتفات العديد من «باطير» أبطال القالموق.. وكانت فى بلاد القالموق سيدة مطلقة تُسمى «صورقايل» كانوايطلقون عليها الساحرة.. وكان لها سبعة أبناء كلهم من الأبطال.. أكبرهم يُسمى قوقالداش، وأصغرهم يُدعى«قاراجان».. وكان السبعة أبطال يعملون فى خدمة شاه القالموق مع تسعين بطلاً آخرين... ولكنهم كانوا أفضلهم جميعاً..تطلب السيدة « صورقايل» بارچين آى لإبنها الأصغر.. فتتوجه إلى حيث يُقيم باى صارى وقومه.. وتتحدث مع أم بارچين أى.. فتخبرها الأم أن ابنتها مخطوبة لإبن عمها البطل العظيم آلپاميش..

تغضب (صورقايل) لذلك.. ويعلم كل أبطال ومصارعو شاه القالموق الذين يودون الزواج من بارچين أى بهذا الكلام... ويناقشون هذا الأمر فيما بينهم.. ويتفقون على أنهم جميعاً يودون الزواج من بارچين... ولكن عليها هى أن تختار واحداً منهم.. ويتجهون فوراً إلى والدها باى صارى.. ويخبرونه بقرارهم.. ويهددونه بأنهم سيخطفون ابنته إذا لم يقبل هوبالرضاء الكامل قرارهم.. ولما كانت بارچين قد بلغت الرابعة عشر من عمرها،، فإن القرار أصبح قرارها هى.. فيعرض الأمر على إبنته بارچين أى.. فتطلب مهلة ستة أشهر.. وأنها ستُعطى ردها فى نهاية هذه المدة.. وماأن سمع الأبطال بذلك حتى قبلوا الشرط، وانصرفوا..

تكتب بارچين آى خطاباً إلى ألپاميش.. وتُرسله مع عشرة من أسرع وأمهر خيّاليها.. فيصلون بعد ثلاثة أشهر.. ولما كان آلپاميش غير موجو فقد سلموا الخطاب إلى والد باى بورى.. فيفتح باى بورى الخطاب.. ويقرأه.. ولما كان لايحمل أي ود لأخيه.. فلم ير مساعدتهم.. ولم يخبر آلپاميش.. ويخبرهم أنه لن يُرسل آلپاميش لانقاذ بارچين آي.. ودون أن يخبر آى أحد بهذا الخطاب يخفيه فى حجرته.. وبعد بضع أيام ، وبينما كانت إبنته قالديرغاچ تنظف غرفة والدها.. تجد الخطاب.. تقرأه.. وتخبر آلپاميش بذلك.. وتدفعه وتحرضه على ضرورة مساعدة بارچين آي.. ورغم معارضة الأب.. فبمساعدة قالدبرغاج والسائس العجوز قولتاى يختارأسرع جواد فى الأسطبل وقد كانوا يطلقون عليه (بايچير بار).. ينطلق آلپاميسن.. وفى الطريق يلحق بفرسان بارچين ورسلها..وينطلق فى طريقه مخلفهم وراءه.. وبعد مدة.. وذات مساء.. ووسط الصحراء..يصادف مزاراً.. فتراوده نفسه فى قضاء الليلة هنافى هذا المكان.. فيجد لنفسه ولحصانه مأوى.. فيستريح.. وينام.. وفى نومه يرى بارچين آى وقد جلست بجواره.. تحادثه.. وتُقدم له كأساً من الشراب.. وتصادف أن رأت بارچين آى نفس الرؤية.. فتحكى لخدمها الرؤية التى رأتها...

اليوم التالى... يستيقظ آلپاميش.. وينطلق مبكراً.. وقبيل المساء يصادف قايقوباد الذى يعمل فى معيِّة عمه كراعى.. يتعرف قايقوباد على آلپاميش ويقدم له الطعام والشراب ومأوى ليبيت فيه ليلته.. وخلال هذه الليلة أيضاً يرى آلپاميش بارچين آى فى رؤياه.. وفى نفس اللحظة تراه بارچين هى الآخرى.. وهكذا تتأكد بارچين آى أن خطيبها البطل سوف يحضر..

وما أن تبزغ شمس الصباح حتى ينطلق آلپاميش.. وهاهو قد اقترب من المكان المقصود.. يتسلق قمة جبل عالية.. ومن هنالك يرى خيام، ومنازل عمِّه باى صارى.. فيترجل من على ظهر جواده بايچيربار.. ويتمشى..ثم

يتمدد على حافة قمة الجبل .. فيراه البطل قاراجان.. فيأتيه.. ويتعرفا ويحتضنان.. ويجلس البطلان ويتحدثان.. ويتفقا على أن يعملا سوياً.. وعلى الفور يخططان للأمر.. فيصطحب قاراجان آلپاميش إلى منزله.. ورغم اعتراض الأم صور قايل واخوته إلاً أنه يحسن ضيافة آلپاميش.. ويقوم آلپاميش باركاب صديقه قاراجان جواده الأصيل بايچيرباو.. ويبعث به إلى بارچين آى ليخبرها بوصول آلپاميش...

إلاً أن قارجان ماأن امتطى ظهر الجواد حتى ظن به سوء الظن فلم يكن مظهر الجواد يدل على أصالته.. فخاطب صديقه آلپاميش قائلاً :

« أيها السيد الصديق ....! إن الأحمق يقنع بالعذاب
وإذا لم تجد حصاناً آخر للمجيئ إلى هنا من أفاقك البعيدة
فأرجع من حيث أتيت.. فلم يفت الأوان بعد..
فأغلب الظن سيبطش بك الأعداء....!
فالليل - ياصديقى - أوفى الأصدقاء لكافة العشاق..
سأذرف الدمع... وسوف يبكيك الجميع
فلك تسعون غريماً..

....

أيها الصديق الأوزبكى.. إن بلادك كونغرات
بلاد خضراء.. تتوشح بالرياض والمراعى..
وأن جيادكم كثيرة.. وأصيلة حقاً..
فلماذا وضعت سرجك على هذه الجيفة...؟

....

فيرد عليه آلپاميشن قائلاً بعد سرد حالة الجواد والمعاناة التى عاناها:

..« يبدو أنك لم تألف ادراك روح الخيول..
إن جوادى المقاتل يبكى شوقاً.. وحسرة..

إيه.. أيها القالموقى.. إنك عديم العقل واللسان..
فسبِّح حالاً بحمد ربك مرتين..
فيرفعك جوادى إلى السموات فى لحظة..
وعليك أن تعامله باحترام..
وكلما سبَّحت بحمد ربك مرتين..
فلن ينكص بايچيربار عن الدرب مطلقاً..
فلا تجعل قلبك يعتمل كدرا..
وعدنى بانجاز خطويتى...»

كانت المهلة قد انتهت.. وحان موعد اجتماع الأبطال الصناضيد.. فاجتمع شمل القالموقيين.. وزاد حشد الأوزبكيين.. ودارت الأحاديث والمناقشات.. فقد حان وقت مجئ الجياد...

« كانت أنظار الناس ترمض بنفاذ صبر..
الجياد.. الجياد قادمة..! الفرسان ينطلقون..
لكن الأنظار تركزت على جواد واحد..
صاح الأوزبك.. إنه بايچيربار....»

كان جواد آلپامش قد سبق كل الجياد.. ولم يتوقف.. بل دار سبع دورات حول خيمة الحبيبة بارچين المصنوعة من القطيفة... فأدركت أن الحبيب قد وصل... فاقتربت بارچين من الجواد بايچربار.. ومسحت عينيه بمنديل حريرى.. ومسحت عنه التراب والعرق... وسقط الجواد على الأرض من الألم بسبب المسامير التى دقها القالموقيين فى حوافره... رأت بارچين المسامير فى حوافره.. فخنقتها العبرات... وأخذت فى نزع المسامير بأسنانها....!

كررت بارچين.. أنها ستتزوج من مَنْ يكسب الرهان.. وستكون البداية سباق خيل.. والثانى رمى السهام.. والثالث.. إصابة قطعة فضية من على بعد ألف خطوة بطلقة نارية.. والرهان الرابع.. مصارعة الأبطال...

وصل بقية القالموقيين.. وصاروا تسعون إلاً واحداً من الجبابرة.. وأعلن إن الجبابرة القالموقيين سيتبارون مع البطل الأوزبكى فى الرماية بالقوس...

« جلست الصبايا فى صفوف
انهن يتحدثن عن مصير بارچين آى»

إلاً أن سباق الخيل هوالذى بدأ.. على المتسابقين تسلق جبال «باباخان» ويعودون إلى نقطة البداية. ويستمر السباق خمسة وأربعين يوماً.. ويشترك أربعمائة وتسعون متسابقاً.. يشترك قاراجان الذى أعلن اسلامه ممثلاً عن آلپاميش الذى أعطاه جواده.. يغضب القالموقيون. ويكمنون لقاراجان ويقيدونه.. ويعاودون دق المساميرفى حوافر بايچيربار.. إلاً أن قاراجان ينجح فى فك الوثاق.. ويمتطى الجواد .. وينطلق مكملاً السباق.. فيفوز جواده بالمركز الأول..

ثم كانت الرماية...

« وتطايرت السهام مطلقة صفيراً..
وطيران السهام أسرع من البرق
لكن لم يصب أي منهم الهدف
جاء دور الغريم كوكالداش
وضع السهم فى القوس المشدود
وصوب الوتر.. انطلق السهم..
ياللخزى.. وياللعار
فكسر قوسه إلى نصفين..
حان الدور على البطل آلپاميش
كان قوسه برونزياً

يزن أربع عشر بطماناً

تهادى.. وضع يده على القوس المعدنى..

ضرب النظر الثاقب.

ثم سحب سهماً.. طويلاً كالرمح.. وحادا كالابرة..

أصاب الهدف..

حطم أكباد الحاقدين..

مرحى.. مرحى.. آلپاميش...

ثم كانت الجولة الثالثة .. وهى إصابة القطعة الفضية بطلقة البندقية من مسافة ألف خطوة..

«.. ومرت أخرى.. أزورت عن القالموقيين الفرصة

وأخطئ كوكالداش الهدف.. ولم يبلغ مرماه..

ابتهج قلب آلپاميش.. واختلج قلب بارچين أى..

فالتقط البارودة.. وصوّب الذخيرة

محدقاً عينه اليسرى..

فأصاب الهدف... وأدمى قلوب القالموقيين

فلعنوا جميعاً سوء الحظ..

بعد أن فشلوا فى سباق الخيل

والرمى. واصابة القطعة الفضية..

فهل سيحالفهم الحظ فى المصارعة

أم أن الأوزبكى سيفوز بالأوزبكية...؟

إستعدادات المباراة على قدم وساق... تكون الأوزبكية الجميلة بارچين أى من نصيب الأقوى فى المصارعة. تجمع عدد وفير من القالموقيين ومن أهالى العشرة آلاف خيمة من البيصونيين.. أداروا الدائرة بأياديهم المتشابكة.. حول الميدان.. جلس تسعون جباراً إلاً واحداً من القالموقيين

وعلى رأسهم الغريم كوكالداش فى جانب .. وجلس آلپاميش وقاراجان المسلمين على الجانب الآخر... بدأ قاراجان المصارعة..

« طاف قاراجان متهادياً
وسط تبرم الأشقاء الذين يكبرونه
فنهض إليه شقيقه الأكبر قوشقولاق..
وتعرى جسده الضخم حتى الحزام..
توالى الأبطال.. حتى قُضى على الجميع
ولم يبق سوى المغوار الغريم كوكالداش
حل المساء.. وفرضت الظلمة أطنابها
فوجب ايقاف النزال عندما اكفهروجه الليل..»

فى صباح اليوم التالى برز آلپاميش إلى الميدان متحدياً كوكالداش داعياً اياه إلى حلبة المصارعة... فتحداه كوكالداش مكرراً أنه لن يسمح له بأن يحصل على محبوبته.. ولن يظفر بها إلاَّ هو..

« .. لم يبخل آلپاميش بقواه
وصار كوكالداش أكثر شراسة..
فكلاهما شديد القبضة
كان فى الميدان.. غريمان يتصارعان
كالضبعين..أو الأسدين الهصورين فى الصراع..
ولم تحن نهاية الصراع
فتململ الحشد.. من هوالظافر...؟
وصخب القوم بعد نفاذ الصبر..»

خامرت الشكوك بارچين أى.. فخاطبت حبيب القلب حكيم بك آلپاميش قائلة :

« يفوح عبير الربيع..

من غصن الورد.. فى البستان..
العندليب ينشد أغنية الربيع
بعد أن تمكنت منه نشوة الولهان..
يا ابن عمي.. وحبيبى.. ماذا دهاك..؟
حيث لم تقهر غريمك.. وآسفاه..
ماذا دهاك.. أم أن بارچين أى ستتركها لسواك...؟
إن كان قد وهنت قواك
إن اخفقت فى الظفر بعدوك
فإننى سأواصل النزال بدلاً منك..
فهزء الفتيان يحرق قلبى.
فشد العزم.. واستجمع القوى
حقق الغلبة ياحبيبى.. فقلبى لا يروم سواك...
فغلى آلپاميش بانفعالات الصقر
واحتدم بغضبه السبع..
واستجمع قوة النمر..
وشدد القبضة على القالموقى..
فطقطق حبل ظهره..
ثم رفعه على حين غرة
وألقى به عالياً فى السماء بغتة..
فهلل القوم صائحين
ورفعوا رؤسهم نحو السماء ناظرين..
كيف كان الصنديد يتهاوي..
وكأنه الكرة..
غاص فى الأرض ذلك الصنديد

وهلك كوكالداش - باطير المنحوس..
غمرت السعادة آلپاميش
والفخر تملك بارچين أي
وحلت بالقالموقيين المصيبة»

وهكذا؛ بعد أن ظفر آلپاميش بالسباقات الأربع.. ففاز بحبيبة القلب وتزوجا.. وبعد مدة.. قرر الرحيل بالزوجة الحبيبة، والصديق المخلص، وأهالى كونغراد والعودة إلى بايصورى.. وتتحرك القافلة.. ولا يتخلف سوى عمه أى حماه بايصارى.. أن تصرف أخاه بايبورى مازال يغضبه.. فهو لايود أن يؤدى الزكاة..

يتملك الغضب من القالموقيين.. فيحرض ملكهم شاه صور قابيل ضد آلپاميش ويدفعه للإنتقام منه... فيدفع الشاه بجيش جرار لكى يلحق بآلپاميش ومن معه.. إلاَّ أن آلپاميش وصديقه قاراجان يسحقا هذا الجيش.. ويستمر فى سيره.. ويصل إلى وطنه كونغرات.. فيسعد والده بايبارى،ويتنازل عن إدارة الآهالى والبلاد لإبنه الحكيم آلپاميش..

على الجانب الاخر.. ينزل الشاه الذى إنهزم جيشه صنوفاً من العذاب على عم آلپاميش وحماه لكونه قد خدعه فى زعمه.... وتصل الأخبار إلى آلپاميش بذلك.. فيتجه آلپاميش إلى أبيه راجياً اياه أن يسمح له بالسفر لكى يخلص عمه من هذا الكرب الذى ألم به.. ونلتقط بعض العبارات من الحوار الذى دار بين الإبن وأبيه :

- « أقول لك، يا أبتاه.. وأرجو المعذرة..
اسمح لى بالسفر إلى بلاد الغربة،
وانظر بعين العطف إلى كلامى..
... إن شقيقك بايصاري
وعمى وحموى.. يلاقى الأمرين..

فقد سلب الشاه ماشيته
وجعله راعياً لقطعانه..
وقد عرفت.. فقد عيل صبرى..!
وإذا ما صمتنا، فأين كرامتنا..؟
أظن أنك الآن
تدرك مرامى...

أصغى الأب إلى كلام ابنه، وخاطبه قائلاً :

« - يانور عينى.. أصغ إلىّ الآن.. بجد
عليك الابتعاد عن وكر الأعداء..
وأعلم أننى لن أسمح لك بالرحيل..
فماذا سنفعل هنا بدونك...؟
فلربما سيموت شقيقى وعمك هناك
وإن لم يمت فلربما يرجع إلى قومه
فلما تموت أنت قبل الأوان..؟
أشفق علىّ شيخوختى..
فلتكن جباراً مثل رستم..
لكن اعلم..بأننى لن أسمح لك بالرحيل..»

إلا أن آلپاميش بعد أن يسرد على والده أنه سوف يتسلح بكل أنواع الأسلحة، ويعرض علينا صنوفها المعروفة آنذاك عند الأوزبك مثل الخوذة الحديدية البيضاء، والصديرية المزردة الذهبية، والحسام الماسى، يصر على موقفه ويطمئن والده أنه سيكون الإبن البار، وأنه سيدعو إلى القيم، ويفى بالوعد والكلمة التى قطعها على نفسه.. وأنه من صلة الرحم أن يهب لنجدة عمه..وتعضده بارچين فى موقفه، وتخبره إن لم يذهب هو فستذهب هى لتخلص والدها من أذى القالموقيين وغيرهم من الكفار.. وتخاطبه كما يلى :

«ومهما كانت بلاد القالموق بعيدة،
فإننى سأرتدى ملابس الرجال..
وأحمل السلاح.. وأرحل وحيدة
ولن أكون مذنبة حيال أبى
إعلم.. بأننى سئمت الحياة بغتة
هكذا.. أنا المسكينة سئمت كل شئ فجأة
أيها الخان الرفيع الشان. وزوجى..فدعنى أرحل..
ومادمت لن ترحل أنت..فيجب أن أرحل أنا..»

أصاب آلپاميش الحزن والكدر.. واستغرق فى التفكير.. فماذا يجب عليه أن يفعل..؟ استشار بيك دمير زعيم عشيرة قائد جيغالى.. وتحاوروا.. وقرروا أنه يجب عليه أن يرحل دون علم والده.. بايبورى..

إنضم إليه أربعون فارساً.. وتسلحوا. وأسْرَجوا الخيل.. وشدُّوا الرحال والناس نيام..إلاّ أن الشيخ بايبورى الذى كان يطوف فى الفناءرآهم وهم يرحلون.. فوقف فى طريقهم.. ومهما ألح.. أو أمر.. إلاّ أن القرار قد صدر.. ورحلوا..

« كانوا يمضون تارة ليلاً وتارة نهاراً
فى السهوب والجبال..
انطلقوا إلى بلاد القالموق البعيدة..
إنهم يمرون بسلاسل الجبال
ويعبرون الشعاب والآبار..
عبروا تسعين جبلاً
وطأوا أرض العدو
حيث الرحاب الخضراء..»

ساروا فى الأرض القالموقية دون أن يدروا شيئاً عما يدبر لهم.. فقد رأتهم العجوز الساحرة سورجايل.. ولجأت إلى الحيلة.. فاستضافتهم

بدعوى أن لها أربعون بنتاً كاعبة.. قد تملكهن الحزن بعد أن مثّل الخان بأشقاءهم السبعة.. وهن سيسعدن بخدمتكم كما كن يسعدن بخدمة الأشقاء الأحبة..

قبل آلپاميش ورفاقه الدعوة.. بعد أن استمالتهم العجوز بالمكر والدهاء وساروا خلفها حتى وصلوا قصرها.. فتحت أمامهم البوابه حتى دلفوا إلى الباحة.. راعهم ما رأوا من ثراء.. ودعت العجوز بناتها للترحاب بالأخوة الذين سيعوضوهن عن الأشقاء الذين قتلهم الشاه..

تعلقت كل حسناء بجواد فارس، وربطنها فى مرابط الخيل.. وقدن الضيوف إلى المضايف.. وفرشن السجاجيد والأغطية..وصرن يسلمن عليهم منحنيات.. ويلاطفنهم وهن بشوشات..

« لقد أسرن قلوب البكوات بحفاوتهن
وسلب جمال الفتيات عقولهن..
وصارت تلوِّح بالمناديل أربعون فاتنة لعوب
ونصبت الموائد بكل مالذ وطاب..
وكانت العجوز تقدم الشراب..
كان الفرسان يشربون وهم غافلون..
وهم يفكرون :
« إنهن يقدمن الخدمة والأنس لنا
القالموقيات الحسناوات لم يرفضن لنا طلب..
ولا ينتظر منهن أى خطب.. أو خطر..»

كانت العجوز الشمطاء قد أبلغت القالموقيين بالخبر.. وطلبت من الشاه أن يعجل بارسال الجند والعسكر.. وزحفت قوات الشاه على قصر العجوز من الجانبين إلاً أن آلپاميش لم يشك لحظة واحدة فى طيبة العجوز.. وخاطب رفاقه مشجعاً على خوض الحرب.. كسب آلپاميش وفرسانه

الأربعون الجولة الأولى.. وتفرق الأعداء.. وحل الظلام.. فأرادوا أن يقضوا الليل فى قصر العجوز دون أن يفطنوا للخديعة.. بل أرادوا أن يردوا لها الجميل على حسن الضيافة..

أحسنت الفتيات اللقاء.. وقدمن الشراب.. وأقمن الغناء.. مسليات :

«.. لقد جئتم من الديار الكونغراتية
وأوشكتم على الوقوع فى الفخ هنا..
أرواحنا فداء..
الفارس الجسور..
ياضيفى العزيز وسلطانى..!
لقد جللت العدو بالعار..
قلبى يهفو إليك
فكيف أجذب قلبك..؟»

هذا بعض مما أنشدته الحسناوات... وأكثرن من تقديم الخمر، والمسكرات وتفنَّن فى الرقص والدلال.. ويطلبن احتساء الخمر وشعورهن السوداء الفاحمة تهتز وأياديهن البضة تتمايل.. شرب الحكيم الشراب. ولكن كان بالخمر عقار مخدر.. ومأن خمر الجميع حتى تغيَّر الوضع إلى النقيض.. فزالت الأحاديث ونظرات الحنان والدلال.. وتغيَّرت سجايا الفتيات.. فرفعن الكؤوس، والأغطية عن الموائد، وكل ما يزيِّن المآدب...

أضرمت العجوز النيران فى المكان.. فاحترق الفوارس إلاّ آلپاميش لم تنل منه النيران.. وصل العدو بقواته، ووجدها فرصة ، فأمر رجاله بأن يمزقوه بالصوارم... ولكن لم تجد كل الوسائل مع آلپاميش.. فظن الشاه ورجاله أن جسده مسحور.. فقد رأوا أن النيران، أو السهام، أو الحسام لا تفعل فيه شيئاً.. ووبخ الشاه العجوزعلى فعلتها.. وأخبرها أنه كان من الأفضل أن تتركه يرحل هو ورفاقه.. فماأن يعود إلى رشده حتى ينتقم منا

جميعاً.. ولكن العجوز لم تعجز بعد.. فطلبت من الشاه أن يحفر بئراً عميقاً تحت جبل مرادطوبه» هذا.. ويلقى به فيه.. ولسوف يجد فيه حتفه.. أمر الشاه القالموقى رجاله بحفر البئر فوراً وليكن بعمق أربعين ذراعاً.. انجزوا العمل وشدُّوا وثاق البطل بالوهق... بينما كان آلپاميش العملاق الأوزبكي مستلقياً بلا إحساس وكأنه صنم.. فربطوا الوهق بالخيول العشرة ولكن حتى الخيول كانت تنبش الأرض ولا تجدى محاولاتها فى تحريك البطل..

تذكر الأعداء جواد البطل.. فأتوا به.. وربطوا آلپاميش فى ذيله.. أدرك الجواد مرام الأعداء « أن يهلك حكيم على يد خادمه الأمين »... وتذكر السيرة الكثير من محاسن، وخصال، وقوة هذا الجواد الأسطورى... وتذكر أن الجواد بعد أن تحمل صنوف الأذى والألم وهو ساكن وسيِّده مربوط فى ذيله قرر أن تقفز قفزة قوية يتخطى بهاالبئر وينقذ سيده.. إلاّ أن أحد الأبطال القالموقيين يتنبه لذلك.. وينزل ضربة قوية بسيفه على ذيل الجواد.. فيسقط آلپاميش فى البئر.. وينطلق الجواد.. يظل آلپاميش فى الجب ثملا.. ولم يفق بعد.. واستطاع رجال الشاه الإمساك بجواد آلپاميش وأخذوه إلى اسطبل الشاه.. وأذاقوا الجواد كل صنوف العذاب والتعذيب حتى لا يهرب.. بينما آلپاميش هو الآخر فى جبه العميق..

بعد أن عاد آلپاميش إلى وعيه.. وتذكر ماحدث تملكه الندم.. وغلبه البكاء.. وأنشد غنوة عبر فيها عن نفسه وعن معاناته.. وعن المصير الذى ينتظره :

«ها أنذا سجين فى بلاد غريبة
كم ينبغى أن أعيش مجللاً بالعار
كنت حسام بلادى كونغرات ودرعها..
وكنت حبيباً لزوجتى.. وعزاءاً وسلوى لأهلى..
كل ذلك مضى وزال كالحلم

وحكم عليَّ أن استعيد الذكريات

فمن يأتى إلى هناالسؤال عنى...؟»

كانت إبنة الشاه القالموقى التى عاصرت، ورأت عن قرب كل ماحدث لآلپاميش وحيك له من مكائد قد هامت به حباً، وهياماً.. وكانت تزوره وتخفف عنه سراً.. وتناجيه من فوق فوهة البئر.. وقد أراد أن يهدأ من خاطرها.. فرد على مناجاتها ذات يوم قائلاً:

« رغم سجنى ياتافكاجان منذسبع سنين

رغم معاناة السجن..فأنا سيد كونغرات وخانها..

اننى فى شوق شديد إلى وطنى..

ودائم التفكير فى جوادى..

فهل قتل أبوك جوادى..؟

وهل بقيت بلا جناحين، ياتافكا.. أيم..؟

أصدقينى القول فى جوادى

أيتها الحسناء القالموقية..

وأشفقى على عينيك الجميلتين من زرف الدموع...».

تُبادل تافكاجان آلپاميش المناجاة.. وتصف له الجواد الذى قيَّدوه فى الاسطبل..،

«يقولون أن لهذا الجواد عقل بشر

ويحزن كما يحزن البشر..

بل أنه أخطر من البشر..

وقد سمعت أن موطنه كونغرات

ومَنْ يمتطيه من الأوزبك

يصبر الجواد على العذاب..

ولا يعطونه الحبوب أو العلف..»

أصغى آلپاميش إلى تافكاجان.. وفهم أن الجواد جواده المحبوب.. وقص عليها مافعله الأعداء به وبجواده.. وكيف أنهم خدَّروه.. وألقوا به فى غياهب الجب بعد أن قيَّدوه فى ذيل حصانه... ويشرح لها حال الجواد.. ويرجوها فى تخليصه..؛

«.. إنه يواصل حزنه عليَّ..
وليس له من تفريج..
أصغى إلىّ.. يا أى تافكا..
إن حياة خادمى الأمين عزيزة علىّ..
فانقذى الجواد.. حتى لايشمت الأعداء بى..
فقربى حزمة العشب الأزرق الجاف..
وإحرقيه هناك حتى يتشممه..
فسيغدو الجواد نشيطاً
إذ سيشعربرائحة وطنه..
ويدرك فوراً بأن سيده حى يرزق..»

فعلت تافكا - أيم ماأوصاها به آلپاميش، وما أن شم الجواد رائحة العشب الأزرق الذى كان يحمله معه دائماًآلپاميش حتى عادت إليه حيويته، وكسّر قيوده وانطلق نحو سيده..

« فقد فتح جناحيه الخفيين
وصار يحلق فى الأفاق كطائر الغطاس..
صهل الجواد محيياً عند البؤرة..»

ابتهج آلپاميش بسماع صوت خادمه الأمين.. وصار يتلو الصلوات بصوت خافت، مناشداً الأولياء والصالحين مساعدته للخروج من الجب،،؛

«كان يردد الصلوات المرة إثر المرة
متوسلاً أن يطل إلى الأعلى من أعماق الهوة..

وقف جواده على حافة البؤرة..؛

وتراءى له أن ذنبه صار ينمو..»

وكلما مرت اللحظات زاد نمو الذنب حتى صار أربعين ذراعاً.. أدلى تچيبار بذنبه إلى الجب.. والتف آلپاميش بالذنب وصاح فى جواده.. فسحبه من غياهب الجب.. وخرج العملاق.. وذاق البطل المغوار هو وجواده طعم الحرية..

طار خبر خروج آلپاميش من الجب عبر القوافل إلى كل مكان.. فأمر الشاه بأن تُعد العدة، وتُغلق الحدود.. وصدحت الأبواق النحاسية فى أرجاء البلاد واندفعت فصائل الفرسان إلى حيث كان آلپاميش..

عندما رأى آلپاميش قدوم الجحافل القالموقية، إمتطى صهوة جواده قائلاً :

«– ليطل نور السعادة فوقى.

وليهل شعاعه فوق رأسى

وليسحق العدو سحقاً...»

نجح آلپاميش البطل من قهر الأعداء القالموقيين، وترك جند الشاه بين قتيل وجريح ومشوه.. وأصابت آلباميش نشوة الغضب.. فأخذ يجول فى شوارع العاصمة، وهو أكثر رهبة من التنين... ورصفت الشوارع برؤوس القتلى.. ورشت أرضها بدماء القتلى..؛

« هكذا انتقم

آلپاميش.. سلطان كونغرات

لسجنه سبع سنوات»

.. ..

«– حلت ساعة العيد

وازهرت الحدائق والبساتين
وبلغت قوم كونغرات
أنباء مقدم البطل آلپاميش..
فعمت الفرحة
وارتدى اللباس الأحمر والأزرق»
.. ..
- « صدحت الأغانى العذبة
وحلت نهاية الخان الباغى
وتم محو ظلم كل الظالمين..»

جلس آلپاميش على عرش أبيه.. وأعرب الجميع عن الفرحة والبهجة.. وأعلن عن هزيمة الأعداء والخونة.. وتم اعتقال كل مَنْ كان يهين وطنه.. ونظر آلپاميش فيمن حوله فلم ير صديقه القالموقى قاراجان.. فسأل قائلاً :

-« ماذا جرى....؟
أين الصديق قاراجان
لماذا لاأرى صديقى بيننا..؟
أين هو فى مثل هذا اليوم السعيد..؟

قص أحد الحاضرين ما حدث وما جرى لقاراجان، وما فعله به الخان القالموقى بسبب صداقته بالبطل الأوزبكى.. ولكن الوفاء للصديق يدفع آلپاميش إلى أن يصدر أوامره كخان لكل البلاد بأن يخرج الفرسان أفواجاً لكى يجدوا قاراجان ويحضروه فوراً.. انطلق الفرسان،، وهم يحملون هدايا الخان آلپاميش إلى الصديق قاراجان.. توجه الفرسان إلى الأوتاغ حيث سمعوا بوجود قاراجان هناك. وعندما رآهم تعجب لأمرهم.. وما أن علم بما حدث حتى :

- « تقبل الهدية الأخوية
وغمرت قلبه بهجة الفرحة..
وأسرج الجواد على عجل..»

ما أن وصل الصديق حتى نزل الخان آلپاميش عن العرش.. وكان على رأس المستقبلين مرحباً بالأخ والصديق.. واجتمع المجلس.. وناقشوا الأمر، وصدرت الأوامر باعداد وليمة تليق،،:

« أقيمت خيام بيضاء كثيرة للضيوف..
وحملت أطايب المأكولات والطعوم..
وجرت المباريات..
وظل القصابون.. والخبازون.. والطهاة يعملون
وتجمع كل أبناء بلاد بيصون.. وكونغرات
تصدر الوليمة صديقان لايفترقان
شارك فى الوليمة كبار القوم وصغارهم
ناقش الخان آلپاميش أمور البلاد
فأراح قلبه من الهموم
وأجزل العطاء.. ومنح الأمناء بسخاء.
وحل السلام ربوع البلاد
وثبت أركان النظام..
صار يناقش أمور الحكم بسلام
لقد كان يتمنى الخير لوطنه
ورأى أهله سعداء..
وأفعم بالحب مع بارتچين آى
.. وهكذا.. رأى أرض وطنه
وعادت إليه زوجته المحبوبة..
وهكذا وحّد بلاد بيصون - كونغرات..»

ثم يختتم الشاعر المنشد السيرة أو الملحمة الآلباميشية قائلاً:

- « لقد جرت هذه الأحداث فى الأيام الخوالى..
وقام بها البطل المغوار آلپاميش

الذى طبقت شهرته الآفاق..
ويتغنى به الشاعر فاضل فى أشعاره..
أنا فاضل، الفلاح البسيط.. والمنشد،
قد انشدت.. كما استطعت
وهنا نهاية الحكاية..
وقد تخيرت خيرة الأقوال...»

هذه الملحمة الأوزبكية تُنشد فى مناطق أخرى بين أقوام الترك، وبها بعض الاختلافات وفقاً للشاعر المنشد، والمناسبة.. والمنطقة . فهى معروفة بين القراقالپاق.. والأخيرة هى أقربهم إلى النص الأوزبكى.

وتبِّين الدراسات الجديدة أن هذه الملحمة قد تكونت بين الرعاة الرحّل لقبائل « آتاأركيل» Ata erkil، وقد إحتوت على الكثير من أعراف وعنعنات هذه القبائل. وتُبين أن الكونغرات لم يكن يعرفون الزراعة، وأنهم تعلموها من القالموق.. وتؤيد الوثائق التاريخية أن صداماً كثيراً قد حدث بين الشيبانيين وبلاد ما وراء النهر – اوزبكستان الحالية لهذا السبب. وهذه الملحمة تجسد صراع الكونغراتيين مع القالموق وأتراك آواسط آسيا. والأقوام الأخرى المجاورة.. وكان بها الكثير من عناصر التبشير بالإسلام..

إن ملحمة آلپاميش سواء من الناحية العقائدية، أو من ناحية الفلسفة الشعبية، أوحب الوطن والتمسك بالأرض، ومفهوم الوطن والوطنية، وادارة الأهالى أى الرعيَّة والمواطنين بشكل عادل تحمل الكثير من السمات البارزة.

إن روح الشعب هى المسيطرة على الملحمة.. وتُبيِّن كيفية التلاحم بين أبناء الشعب الواحد ضد العدو المهاجم.. إن أي من الشعب لا يقبل التفريط فى أي قطعة من أرض الوطن.. والتفريط فى جزء من الأرض هو بداية اضمحلال وفناء كل الوطن.. وإذا ما تم اغتصاب جزء من الوطن.. فلابد من تقديم كل صنوف التضحية والفداء لاسترجاع هذا الجزء السليب.. ولابد من مقاومة المغتصب مهما طال الزمن.. فكُلما وثقت الأمة بقدراتها.. فرضت اعتبارها واحترامها على كل الأمم..

- ٣ -

العناصر البديعية والدينية والقومية فى ملحمة آلپاميش :

إن كل الملاحم التركية تحمل أو حُمّلت بقدر ما من الأحداث التاريخية،بحيث أن هذه الملاحم لو استبعدت منها المبالغات.. والخيال الجامح.. وعاد إالباحث بهاإلى الوراء قليلاً لاستخلص منهاأحداثاً تاريخية قد وقعت، ومما لا شك فيه أن البحث فى الملاحم والسير فيه فوائد جامة لإلقاء الضوء على الفترات التاريخية التى سبقت تسجيل التاريخ...

إن الشعب الأوزبكي يمكنه أن يستخدم مثل هذه الملاحم والسير فى العودة إلى الوعى القومى.. وأن يستخلص من آلپاميش الحياة الروحية، والمشاعر الجمعية أو الشعور الجمعي لدى الشعب الأوزبكى كله.. كما يمكنه أن يستخلص منها المعتقدات.. والعادات.. والأعراف التى كانت سائدة.. ليس هذا فحسب، بل يمكن استخلاص الأخيلة الشعبية.. والنظرة إلى العالم الخارجى والعالم الروحى لأبطال الملحمة الذين يمثلون طبقات الشعب الأوزبكى.

إن الباحث فى التراث الشعبى يمكنه أن يجد فى ملحمة آلپاميش وسيرته عناصر الخير والشر فى المجتمع. بل يمكن أن يستخرج منها مستحدثات الأمة آنذاك، والمواد النافعة ، والمضرة للأمة..

إننا قد وقفنا على أنواع الأسلحة المستخدمة بين قبائل الترك، فمن الرماح، والحسام، والسهام، والزرد إلى البنادق والبارود.. ومن الرماية وسباق الخيل إلى المصارعة، والنزال، والخداع الحربى..

وإلى جانب كل عناصر الفنون الجميلة.. وأنواع الملابس.. والخيام والمساكن.. والأطعمة تعرفنا على الرباط الأسرى.. والعلاقة بين أفراد الأسرة الصغيرة .. ومنها إلى العائلة الكبيرة ثم العشيرة فالقبيلة.. وقد كانت كلها علاقات تقوم على الحب.. والتفاهم والاحترام وطاعة الوالدين والتمسك بالقيم فى العلاقة بين الرجل والمرأة.. والوفاء بين الزوجين وبين

الأصدقاء.. واحترام أوامر الكبار سواء أكان شاهاً، أو خاناً، أو أميراً أو قائداً أو والداً.. فأمر الكبير مطاع..

إن الباحث المدقق يمكنه أن يجد فى ملحمة آلپاميش الحب العفيف... والوفاء الصادق. والصدق فى المشاعر.. والإخلاص للطرف الآخر.. وأن العدل يجمع القلوب والنفوس على الطاعة.. إن عدل الحاكم يوطد علاقة الرعية بالوطن.. واستشارة أهل الخبرة والحكمة فيه فوائد جامة للوطن والرعّية.

إن ملحمة آلپاميش فيها الكثير من أسرار الشخصية القومية للجنس التركى عامة.. وقبائل الكونغرات الأوزبكية خاصة.. فالترابط الأسرى وحب الوطن، والأرض، والقبيلة والعشيرة. هى سبب قوة العنصر الأوزبكي على مر العصور..

كما يمكننا أن نستخلص منها الكثير من العناصر التى تدل على بدايات انتشار الإسلام بين الأوزبك.. وكيف أن الأخ حارب أخاه من أجل فرض الزكاة وجمعها لصالح المجتمع.. وكيف كان آلپاميش يستعين بالصلاة، وبالدعاء، والتوسل إلى اللّه فى محاربة الأعداء.. والسحرة.. وكيف أنه لم يفقد الأمل فى رحمة الله وهو فى غياهب الجب.. وكأن ذلك تذكير بقصة سيدنا يوسف فى الجب.. وكيف كانت دعوته إلى الإسلام فى بلاد القالموق التى لم تكن قد تعرفت على الإسلام بعد.. كما تدل الملحمة على أن قبائل الترك قد عرفت تعدد الآلهة.. ثم توصلت إلى وحدانية اللّه.. وأن رجل الدين أى كان هذا الدين صاحب مكانة، وكلمة مطاعة بين الرٌعية، كما أن القبائل الأوزبكية قد عرفت دور العرّافة، والساحرة، والغانية وتلك الأساليب التى يبتدعها الشيطان لكى يتغلب على أهل الخير.. وبينت الملحمة كيف كانت العلاقة بين الفارس وجواده. وكيف أن الجياد كانت تُسمى بأسماء البشر.. وكيف استعان البطل بالطير لتوصيل الخبر.. وكيف كان المواطن الأوزبكى يداوى جراحة ويطب جياده وقطعانه بالأعشاب الطبية التى عرف أسرارها..

إن خلاصة القول؛ يمكننا أن نجد الكثير من العناصر الدينية الإسلامية، والقومية، والروحية.. والمعارف.. المعادن.. وأنواع المستجدات التى وصل إليها الأوزبك منذ فترات زمنية سحيقة..

ففى الملحمة مرت أسماء المعادن كالذهب... والفضة.. والنحاس.. والبرونز.. والحديد.. ومما يلفت النظر فى ملحمة آلباميش هى المباراة التى تمت باطلاق الرصاص على القطعة الفضية من على بعد آلف خطوة. فمعنى ذلك أن الأوزبك قد عرفوا البنادق ورياضة الرماية بها منذ أمد بعيد..

كما أن مكانة المرأة فى الملحمة كانت مميزة.. وكانت المرأة صاحبة مكانة.. كإبنه.. وكأخت.. وحبيبة. وزوجة.. حتى أنها كانت رئيسة العائلة بل والقبيلة.. وكلمتها مطاعة حتى من الحاكم.. كما حدث مع العجوز الساحرة.. وزوجة الحكيم آلپاميش عندما طلبت منه انقاذ والدها، وعمَّه مما هو فيه من أسر واذلال... كما جسدت الملحمة وفاء الحبيبة لحبيبها.. والزوج لزوجها.. وطبيعة المرأة فى الغيرة.. والانتقام بشتى الحيل بنفس القدر التى كانت فيه نماذج وفيّة وخيرة..

الخيل فى الملحمــــة :

الجواد فى هذه الملحمة يتحرك، ويتصرف، ويسمى باسماء البشر... جواد أسطورى.. صديق وفىٌ للبطل... يكسب معه المعارك؛ يحزن لأسر صاحبه.. يتألم لآلامه.. يطير.. يتخطى العقبات.. ينقذه من غياهب الجب.. فالجواد بالنسبة للكونغراتى كزوجته.. أو كطفله.. يرعاه.. يداويه.. يداعبه.. يلاطفه الجواد هوعدة المحارب ﴿ .. وأعدوا لهم ما أستطعتم من قوة ومن رباط الخيل.. ﴾ ..ومن هنا كانت أهمية الخيل لدى العرب.. والترك.. وكافة المسلمين... فى هذه الملحمة الجواد يُسمى بايچيپار. يُكسب قاراجان رغم المسامير التى دُقّت فى حوافره. ويُنقذ آلپاميش من الجب بذيله بعد أن طار فوق عاصمة القالموقيين. وآتى حيث يرقد سيده فى البئر. يحقق النصر لسيده على كل الفرسان الذين طاردوه بعد ن علموا بخروجه من غياهب

الجب... وهذا الجواد مثال حي، وتجسيد لكل الخيول الأسطورية فى الملاحم التركية... فالخيول لها دور فى الحرب كالبطل المغوار تماماً تُودى مهامها على خير وجه.. وتُسجل أسماءها فى صفحات التاريخ التركى.. فإلى جانب بايچپار فى ملحمة آلپاميش.. هناك قيرآت فى كل اوغلان..« اينجه محمد» ليشاركمال.. فالتاريخ يسجل لها أدواراً بارزة..

الأولياء والمسنين فى آلپاميش :

إن المسنين.. وكبار السن هم الذين ينصحون الحكام.. سواء أكانوا خاقاناً.. أو خاناً.. أو سلطاناً.. هم الذين يشيرون عليهم بما يجب عمله فى الأزمات والملمات.. هم حكماء القبيلة.. والعشيرة، وكافة الأفخاذ.. فذوى اللحى البيضاء.. والشعر الأبيض.. والعصى البيضاء.. هم أهل الخبرة هم الذين يحيطون بأولى الأمر.. خاصة إذا كانوا شباباً.. هم الذين يقدمون لهم النصح والارشاد..

فالوزراء من أصحاب الشعر واللحى البيضاء، هم الذين يديرون أمور الدولة والرعيّة بالحنكة والتجربة والعدل.. أما الأولياء.. فهم ضمير الأمة الحي، يظهرون وقت الملمات.. مكانتهم مرموقة.. كراماتهم مصدّقة، لهم التبجيل من الكبير قبل الصغير... فهؤلاء الدراويش.. والمجاذيب ينصحون الرعّية.. والحكماء.. ويعلّمونهم كيفية الوصول إلى الحقيقة.. فهؤلاء مع كبار الدولة.. وحكماء الرعيّة هم الذين يخلقون نوعاً من الديموقراطية الشعبية فى الحكم والإدارة.. فهم أهل الرأى والخبرة.. ومن هنا كان فى الملحمة موضوع الدراسة « مجلس الحكماء» هو الذى يقرر الحرب أو السلام هو الذى يحدد موعد ولائم السلطان.. فالولائم نوع من الاحتفال الشعبى والتكريم العلنى لهؤلاء الذين قدّموا خدمات جليلة للحاكم.. والوطن والأمة.

التراث الموسيقى فى الملحمة :

إن الموسيقى منذ القدم، هى محركة الوجدان الديني لدى الأمم منذ العصور السحيقة؛ فى القدم تخاطب المشاعر والوجدان.. ولقد أوضحت

الملحمة منذ البداية الدور الإيجابي للموسيقى.. ففى حفلات الزواج.. وعند التضرع إلى الخالق.. وعند حفلات السبوع والختان.. وعند الخروج إلى الحرب.. وحفلات اتمام مراحل التعليم أو الأنتهاء من تدريبات الرماية والفروسية.. كان الغناء والرقص لهما مكانة كبيرة فى الغواية.. فى حفلات الخداع.. وكانت الموسيقى هى صوت الضمير عندما يفيق البطل من غيبوبة المخدر.. كانت الموسيقى هى نفير الحرب.. ونفخة الإيقاظ فى البئر.. هى رفيقة النصر.. وقرينة احتفالات الإبتهاج بالأعياد الدينية والمناسبات القومية.

لم تكن الموسيقى فى ملحمة آلپاميش مجرد تسلية.. أو مرح ومصاحبة لموائد الطعام والشراب فقط.. بل كانت - كما سبق القول - ايقاظ للضمير وتطهير للنفس.. وهى نغمة العرفان والاعتراف بالحب والهيام.. يسمعها البطل مع حفيف الشجر.. وشقشقة الطير.. وتغريد البلابل.. وانطلاق الرمح.. وقعقعة السيف.. هذه بالنسبة للبطل موسيقى النصر.. وبالنسبة للمهزوم تراتيل الندم.

لقد شغف الترك منذ القدم بالموسيقى.. وتعددت لديهم أدواتها.. فمن الرباب.. والساز.. والقبوز.. إلى الفلوت.. والناى.. ففى هذه الملحمة نرى آلپاميش وهو فى غياهب الجب يصنع « فلوتاً» من عظم الأغنام والضأن.. ويبعث منها أنغاماً يتعرف منها أصدقاؤه على مكانه.. فالراعى المسن الأمين.. يتعرف على نغمات آلپاميش.. ويرشد إبنة الشاه القالموقى التى هامت بحب هذا البطل، فلعلها تنقذه من الجب.. فتناجى الحبيب.. وتداوى بالعشب الأزرق جواد البطل الذى يتمكن من انقاذ سيده.... إن صديق آلپاميش يعلم أن إبنة الشاه القالموقى مغرمة بالموسيقى فيرسل لها آلة موسيقية تصدر نغماتاً بديعة.. فتصر الأميرة على معرفة صانع الآلة .. فيكون آلپاميش الذى تهيم به حباً.. فكأن الملحمة أرادت أن تقول أن الموسيقى هى الحب.. وواسطة العشق والهيام.

ومما يلفت النظر.. ويتعلق بعلاقة التركستان بالموسيقى.. أن الحفريات الأثرية التى تمت بالقرب من طورفان قد أخرجت نقوشاًأويغورية فيها رسومات لما يمكن أن يكون فرقة موسيقى أوركسترالية. وأن هذه الفرقة تستخدم أنواعاً متعددة من آلات العزف الموسيقية.وأنواعاً من آلات النفخ...

العناصر المتعلقة بالدين الإسلامى فى الملحمة :

يمكن أن نعدد بعض العناصر الأخرى إلى جانب ما سبق ذكره مما يمكن استنباطه أو استشفافه من بين حنايا الملحمة. فهناك عناصر كثيرة مثل :

أ - حب الخيل والاهتمام بها..

ب - الالقاء فى غياهب الجب...

جـ - الأحلام والرؤية، وشرب الخمر خلال الرؤية...

د - عدم مساس النارلآلپاميش.. ومقاومة شتى أنوا ع الأسلحة.

هـ - جمع الزكاة والحض عليها.. بل والحرب من أجلها..

و - تكرار ظهور شخصية الدرويش التى تُذكر بأولياء الله الصالحين.

ز - النضال، وكفاح المسلمين ضد الكفار.. واعتبار ذلك من الجهاد فى سبيل الله.. ورفعة الدين.. الذى يدعو إلى وحدانية الإله... وأن الكافر إذا ما حَسُنَ إسلامه بعد أن يسْلم يكون أشد ضراوة على الكفار.. كما حدث مع قاراجان القالموقى..

حـ - نستشف من الملحمة رعاية الترك وقيام آلپاميش نفسه بتربية الماشية والقطعان.. والاهتمام بهاوالعطف عليها..

ط - نرى فى ملحمة « آلپاميش» قافلتين للتجارة.. وأن التعامل التجارى كان يتسم بالصدق والأمانة..

ى - نفهم من سياق الملحمة أن الميراث ينتقل من الجد.. ويصل حتى الأحفاد. وكان للأنثى نصيب من الميراث.. وحتى الفروسية.. والجندية.. والشهامة.. والبطولة والكرم حتى هذه الصفات كانت

تورث.. ومن أهم الميراث الأدوات الحربية... وعند الأوب الطفل هو أحسن هديّة تُقدم.. وأحسن ميراث ترثه الأم عن الأوزبك.. والأم هى المدرسة التى تعلم الأبناء الدين.. والنظام وحب الوطن. والتضحية.. والأخلاق..

وككلمة أخيرة .. فمهما كانت قيمة الملاحم والسير فإنها مصدر مهم من مصادر دراسة التراث .وأنها من أهم عوامل منح الثقة للأمة لكى تنجز أعمالها العظيمة. وتُساعد على العودة الحميدة إلى الهوية القومية التى من الممكن أن تكون الأمة قد أجبرت على البعد عنها لأسباب متعددة..

ومن الممكن أن تلعب السير والملاحم والأساطير أدواراً مهمة فى ايقاظ الشعور القومى لدى الأمة.. وهذا مما لا شك فيه مما يحمى الاستقلال، والحرية، وعودة الوعي والروح إلى الأمة...

ويعتقد معظم شعراء الرباب الذين ينشدون الملاحم، أنهم قد ألهموا الملاحم التى ينشدونها.. وأن إلهام الشعر كان ومازال بوحى سماوى.. تختلف أشكال نزوله عليهم.. وتتخذ صوراً متعددة ولكنهم متفقون فى أمر واحد ومهم.. وهوأنهم مختارون من قبل الله عز وجل لحمل الرسالة.. وبث الهداية..

وإيمان الشعراء راسخ بقداسة السيرة والملاحم، وقداسة رسالتهم.. وهم يضفون هذه القداسة ليس على وظيفتهم فقط، بل على مسلكهم أيضاً..

إذن فمهمة الشاعر المنشد للسيرة أو الملحمة تتجاوز سرد التاريخ إلى استلهام العبرة، والحث على الإيمان بالفكر والتراث...

تم بحمد الله..

(المصادر والمراجع)

أولا: العربيــة:

١) إبراهيم أحمد شعلان، الشعب المصرى فى أمثاله العامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٣٩١هـ = ١٩٧٢م.

٢) أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ط لجنة التأليف والترجمة – القاهرة ١٩٥٣م.

٣) أحمد رشدى صالح، الأدب الشعبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٦٤، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الزسرة ٢٠٠٢ – الأعمال الفكرية.

٤) الصفصافى أحمد المرسى، دراسات في الشعر التركى حتى بدايات القرن العشرين، القاهرة ٢٠٠٢م.

٥) عبد الرحمن الأبنودى، سيرة بنى هلال، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الزسرة ٢٠٠٢، الأعمال الإبداعية.. الهيئة العامة للكتاب سنة ٢٠٠٢م.

٦) فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية، نشأتها.. مناهج دراستها.. فنيتها. ترجمة د. نبيلة إبراهيم، مراجعة د/ عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب.

٧) فوزى العنتيل، الفلكلور ماهو؟ دراسات فى التراث الشعبى، دار المسيرة بيروت – مكتبة متبولى القاهرة – الطبعة الثانية، ١٤٠٧هـ ١٩٨٧م.

٨) واكتشفت عالماً جديداً، دفاتر أوزبكية، دار رادوغا، سنة ١٩٨٦.

٩) هنرى دى كوليبوف دى بلوكويللى، التركمان بين الماضى والحاضر، ترجمه عن التركية، وعلّق عليه أ.د/ عبد العزيز محمد عوض الله. سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية العدد ١٩، مركز الدراسات الشرقية جامعة القاهرة، ١٤٢٢هـ ٢٠٠١م.

ثانيا : التركية :

1) AbdulKadır Inan. Türk Destanlarina Genel bir bakış, Türk Dili Araştırmalari Yıllığı, 1954.
2) Prof. Ahmed Caferoğlu, Türk Kopuzu, Ülkü M.say, 45 - 46 Ankara 1936.
3) Fevziye Abdullah Tansel, Ziya Gökalp Külliyatı -1- Ankara 1935.
4) Hüseyin Namık (orkun), AttiLa ve Oğulları Ist 1933.
5) Prof. M.Fuad Köprülü, Türk Edebiyat Tarıhı Istanbul 1928.
6) Prof. M.Fuad , Türk Dili ve Edebiyati Hakkında araştırmalar Ist. 1934.
- Ptof. Zeki Velidi Toğan, Umumî Türk Tarihine Giriş. Ist. 1946.
7) Muharrem Ergin, Dede Korkut Kitabi Ankara 1958.
8) Nihad SAMl Banarlı, Resimli, Türk Edebiyatı Tarihi, Destanlar Devrinden Zamanımıza Kadar, Devlet Kitapları, Istanbul 1971.
9) Kültür ve Türizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları Türk Folkloru Araştırmaları, Sen Gupta, Suresh Chandra, (Cev) Cigdem Yildirim) : Bir Orta Asya Özbek Türk Destan:Alpamiş Menşei ve versiyonlari/The Origin and Variants of Alpamıs, A Central Asian Uzbek Epic. Ankara 1983.
10)W.Bang ve R. Rahmeti, Oğuz Kağan Destani Istanbul 1936.

***



خلال الاستقبال فى مدينة خوارزم
١٩٩٩/١١/٥





كان الاستقبال بالورود والعيش والملح فى كل المدن
التى زارتها الوفود المشاركة فى المؤتمر



﴿ بضع انطباعات لابدّ منها ﴾

* – عندما طُرحت محاور المؤتمرين من قبل الجهات الرسمية الأوزبكية... كان المؤتمر الأول عن جلال الدين منكبرتي، والثاني عن ملحمة آلباميش البطل الشعبى المغوار.
* – استهوانى الموضوع الثاني.. حيث وجدت فيه، ومجرد طرحه محاولة للبحث عن الذات من قبل الشعب الأوزبكى حديث الاستقلال.
* – تقدمت للثانى بالبحث المنشور هذا باللغة التركية.. وتقدم غيرى كثيرون للمؤتمر الأول، فقبل بحثى على الفور.. واعتذرت الجهات الرسمية للكثيرين، إلاّ واحداً فقط هو الزميل صبرى سليم مدرس التاريخ فى جامعة الفيوم.
* – تحدد موعد السفر.. واشتريتُ أنا وهو تذاكر السفر على وعد أن يُسلم إلينا المقابل عقب الوصول كسباً الوقت..
* – كانت الرحلة على الخطوط الجوية التركية عبر مدينة استانبول التى قضينا فيها ليلة قبل التوجه إلى طشقند.
* – طالت الرحلة، ولم يذهب عنّا عناء السفر سوى حرارة اللقاء والاستقبال الحافل.. فقد توجهنا مع المرافق إلى قاعة كبار الزوار وتكفل آخرون بإنهاء إجراءات الدخول، واقرارات العملة الصعبة..
* – توجهت بنا السيارة نحو الفندق وسط هدوء كامل.. فلا ضجيج.. ولا تلوث.. ولازحام مروري... بل شوارع فسيحه وأشجار كثيفة.
* – تأجل المؤتمر يومين لانشغال السيد رئيس الجمهورية الذى أصرَّ على افتتاح المؤتمرين بنفسه.. فى المدينتين المحتفى فيهما.. وكليهما خارج مدينة طشقند..

* - فى الموعد المحدد؛ أقلعت الطائرة الخاصة، والأوزبكية الصنع، والتى كانت هذه رحلتها الأولى بكل المشاركين فى المؤتمرين والذين تجاوزوا المائتين من مختلف الجنسيات.. والأعراق واللغات...
* - كان الاستقبال داخل أرض المطار بالورود والرقص والموسيقى الشعبية، وأقراص الخبز والملح... ثم اصطف المواطنون للترحيب بالضيوف على جانبى الشوارع التى مرت بها الحافلات التى أقلت كل المدعووين...
* - كان هناك استقبال آخر فى قاعة المؤتمر.. افتتح الرئيس بكلمة مقتضبة.. وتحدث المشاركون عن علاء الدين منكبرتى...
* - سافر الرئيس.. ودعى الجميع على حفل غذاء.. ثم تم التسكين فى الفنادق.. ودعى الجميع على حفل عشاء وسط أجواء الموروثات الشعبية الأوزبكية..
* - اليوم التالى كانت جولة سياحية.. وسط حقول الذكريات الاسلامية الشاهقة، وميادينها الفسيحة...
* - أقلعت الطائرة إلى حيث مكان الإحتفال بالبطل الشعبي آلپاميش... تمثال برونزى شاهق الإرتفاع.. تُحيط به مزدانات من الفسيفساء.. والخزف، والقيشانى الرائع.. فى لوحات تُجسد الملحمة... حول بحيرة اصطناعية تستقى مياهها من أنهار بلاد ماوراء النهر التليدة.. وعلى مقربة تُرى التلال الخضراء.. والحدائق الغناء.. والفنادق الحديثة البناء مع الحفاظ على أصالة التراث.
* - تم تعرض الملحمة بشكل أسطورى فى حضور رئيس الجمهورية، وجمع غفير من رجالات الدولة والمدعووين والمشاركين فى المؤتمرين... وسط بساطة متناهية من الإجراءات الأمنية.. وابهار مذهل فى الاخراج والتمثيل.. والإضاءة.. وأقواس النصر.

* – شهد المساء حفلاً اسطورياً.. تخلله حفل عشاء على شرف وبدعوة من رئيس الجمهورية الذى حضر العشاء.. واعدِّت مائدته بحيث جلس عليها عشرون من المشاركين.. وقد رأت الهيئة المنظمة أن أكون أنا كمصرى ضمن هذه المجموعة.. واختير مشارك فرنسي لتحية الرئيس باسم المشاركين جميعاً...
* – كانت العودة إلى طشقند.. واحتفى بنا سفير مصر ومستشارها الثقافي بعد أن شاهدا اللقائين الذين تما على شاشة التلفاز ومن اللفتات الظريفة أن طلبت المقدمة أن يكون الحديث باللغة العربية حتى تشنف آذان التركستانيين القدامى، وأحفادهم الأوزبك المعاصرين.. وتُداعب خيالاتهم وذكرياتهم التليدة.
* – فى اللقاء الثانى سألتنى مقدمة البرنامج عن انطباعاتى عن الشعب الأوزبكى... فقلت لها على الفور:

« إن الشعب الذى يستقبل ضيفه بالخبز والملح.. ويبادره بتحية الإسلام «سلامٌ عليكمْ».. ويودعه بنفس الابتسامة التى استقبله بها وهو واضع يديه على صدره فى انحناءة كبرياء سائلاً المرحمة «مرحمت» لابد وأن يكون شعباً عظيماً عريقاً... ولابد أن يعود إليه وعيه فى أقصر وقت»...

* – كنت أهدف من ورقتى البحثية أن أضع النقاط فوق الحروف، وأن أُسهم فى إنارة نفق العودة إلى الوعي القومي.. فالبلاد حديثة الاستقلال عن الاتحاد السوفيتى القديم... وكانت دهشتى البالغة بما يلى:

– عودة حميدة إلى التراث.. ومحاولة التملص من النفوذ الروسى والخط الكيرلى «الروسى».

– تجسيد الشخصيات التراثية، والتاريخية، والفكرية، والأدبية بإقامة المتاحف والتماثيل الشاهقة لها.. وتسمية محطات مترو الأنفاق

بإسماء هؤلاء الذين قدَّموا خدمات جليله للوطن فهناك مركز البخارى لجمع تراث هذا العالم العظيم... وهناك متحف وتمثال اولوغ بك.. وتيمور لنگ.. وعلاء الدين منگبرتى.. وآلپاميش والشاعر العظيم عليشيرنوائى الذى تُزيِّن أبيات شعره بالخط العربى محطة مترو الأنفاق التى تحمل اسمه.

- وهناك زهرة.. ولوزة.. وورقة.. وشجرة القطن قدَّسوها جعلوها وحدة زخرفية على القماش.. وعلى الزجاج.. وعلى الخزف والأطباق وفناجين القهوة والشاى.. إنها تتلو الأرز البخارى فى شهرتها.. فالمعروف أن اوزبكستان من الدول المنتجة والمصدرة للقطن بكميات تجعلها تحتل المرتبة الرابعة على مستوى العالم. ومن أوائل الدول التى اخترعت وصنَّعت ماكينات جنى القطن.. وتطوير زراعته.. وأصنافه..

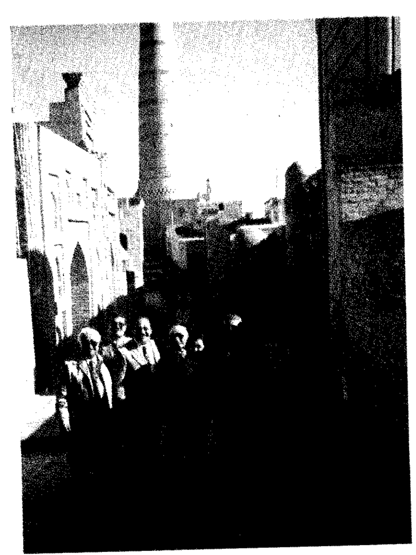
* – هناك عودة حميدة ومحمودة للتراث الإسلامى، ويكفى للتدليل علم ذلك، ذلك الوقف الذهبى لاعادة إحياء التراث الإسلامى.. ومركز البخارى لنشر وتجميع شتى المخطوطات على مستوى العالم.. ويكفى القول أن المركز الثقافى المصرى فى طشقند يدرس به المئات من مختلف الأعمار بنين وبنات.. شيوخ وشباب.. وفى سمرقند هذا العدد بالآلاف.. فأي شيئ أجمل من هذا لمن كان يفكر فى أن يسهم فى بث الوعى بعودة الوعى إلى التراث.. والقومية.. والحضارة الاسلامية فى بلاد مشهود لها بالعظمة والسبق فى هذه الميادين جميعاً...

وعلى الله قصد السبيل وحسن الثواب...

أ.د/ الصفصافى احمد المرسى
أرض الجولف – مدينة نصر – القاهرة
الخميس ٢٣ رمضان سنة ١٤٢٣هـ
٢٨ نوفمبر سنة ٢٠٠٢م



الفرق الشعبية فى استقبال الضيوف فى المطار



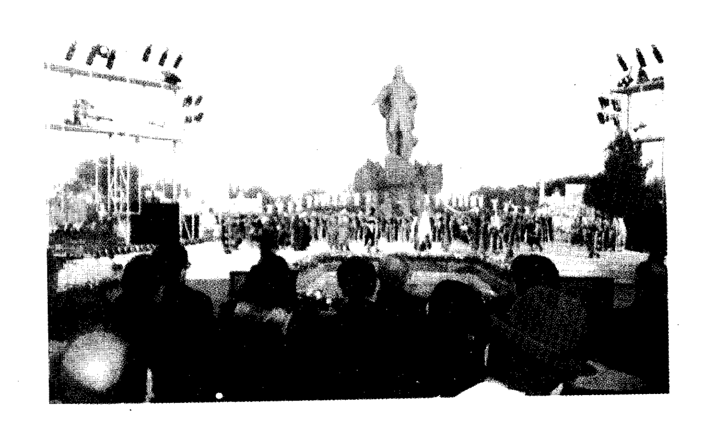
فى القلعة الداخلية (أيچ قلعة) فى مدينة خوارزم



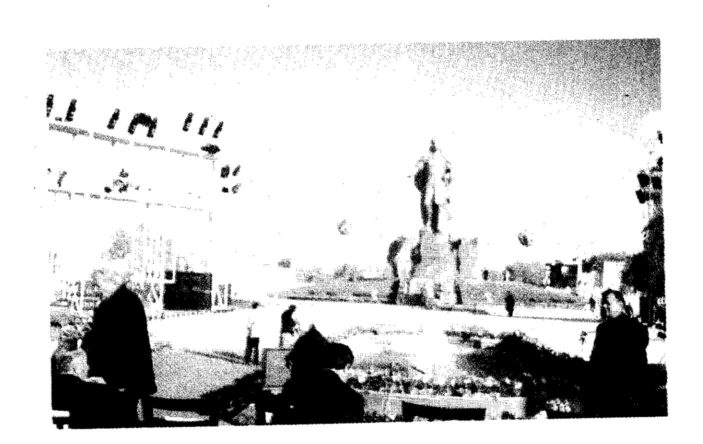
خلال أعمال المؤتمر



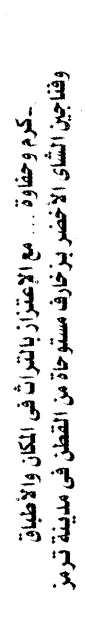
أمام متحف تيمورلنك فى طشقند
١٩٩٩/١١/٧



تمثال آليلاميش المقام أمامه الاحتفال ١٩٩٩/١١/٧
بحضور السيد رئيس الجمهورية







ـ كرم وحفاوة ... مع الاعتزاز بالتراث فى المكان والأطباق
وفناجين الشاى الأخضر بزخارف مستوحاة من القطن فى مدينة ترمز

﴿ الورقة الخامسة ﴾

• تأثير خيال الظل العربى
فـى
القره گوز التركى

تأثير خيال الظل العربى
فى القره كوز التركى(*).

نشأة خيال الظل:

خيال الظل أو «القره كوز» هو مسرح ظلى ضارب فى أعماق التاريخ يمثل بأشكال منعكسة على ستارة بيضاء مشدودة أمام ضوء مثبت خلف هذه الستارة. ومعظم هذه الشخوص البشرية أو الحيوانية مصنوعة من جلد الحيوانات، وخاصة الجمال. وتنعكس على الستارة، تلك الأشكال البديعة بالوانها الساحرة.

ولاعب «القره كوز» أو الخيالى هو الذى يحرك هذه الشخوص، ويجعلها تتحادث، وتتصارع، وتقوم بحركات متمايلة، وملتوية، ومعكوسة، فوق الستارة، لأنها قد صُنعت بأشكال مفصلية. وهذه الحركات توقظ فى نفس المشاهد، رغبات دفينة، وخيالات جذابة. وتمثل فى أذهاننا بالحاح وتسلط، صورة وجودنا المعلق بين السماء والأرض. وفى الحقيقة، لقد تطرق مسرح خيال الظل إلي جميع التراجيديات والكوميديات فى حياتنا، وبنظرة أكثر تعمقاً، نجد أن مسرح العرائس أو «القره كوز» يرمز إلى «البعث المطلق» الذى تتسم به حياة الإنسان، وأن خيال الظل يؤكد هذا التشابه الواهم بينه وبين جوانب حياتنا المترعة باطياف الخيال (١).

وتجدر الإشارة إلى منشأ خيال الظل، قبل أن نتناوله فى تركيا. وخلاصة الأراء، فى هذا الصدد، أن هناك وجهتى نظر:

(*) تم نشر هذا البحث فى حولية كلية الآداب – جامعة عين شمس العدد السادس عشر ١٩٧٩ – ١٩٨٧

(١) دراسات فى المسرح والسينما عند العرب؛ تأليف يعقوب. م. لنداو. ترجمة أحمد المغازى الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٢ ص ٤٨.

الأولى: أن هذا الفن ظهر فى آسيا وإنتقل منها إلى الغرب. والأخرى أنه ظهر فى الغرب ومنه إنتقل إلى الشرق وآسيا.

ولنناقش الرأى القائل بظهوره فى آسيا وإنتقاله منها إلى الغرب. فى هذا أيضاً ثلاث وجهات نظر:

الأولى أن هذا الفن قد ظهر فى «جاوة» وأن خيال الظل الجاوى والمسمى «Wagang kulit» ومصطلحاته موجودة فى اللغة الجاوية القديمة، وكما أن مسرحيات هذا النوع ممتدة إلى ألف سنة قبل الميلاد فإنها تعد نوعاً مستقلاً بذاته (١).

والرأى الثانى. يحدد مكان ظهور القره گوز، أو خيال الظل بالهند بدلاً من جاوه. وأن إسمه فى اللغة السنسكريتية هو «جاينا طاقة» ومدلولها هو نفس مدلول خيال الظل، ولكن هذا ليس بالأمر المقطع به (٢).

والرأى الثالث: يُرْجع نشأة خيال الظل إلي الصين وأن التجسيد «Animizm» هو أساس فن خيال الظل ويستند هذا الرأى على إسطورة تعود إلى سنة ١٢١ ق.م حيث تحكى أن الإمبراطور «ويو» Wu قد سيطر عليه حزن شديد إثر وفاة زوجته التى كان يحبها حباً ملك عليه كل فؤاده. ولم تفلح كل المساعى التى بذلت لتسليته والترفيه عنه. وحاول فنان صينى أن يرفه عن الإمبراطور باختياره لسيدة كبيرة الشبه بالإمبراطورة المتوفاه، وجعلها تمر أمام ستارة بيضاء على بعد مناسب من الإمبراطور، وادعى له أن هذه روح الإمبراطورة الحبيبة، وقد نجح فى التسرية عن الإمبراطور بهذا الشكل (٣). وعلى هذا فإن خيال الظل يجسد خيال أو طيف الذين فارقونا،

---

(١) G. A. J. Hazeu, Bijdrage tot de kennis von get Javnische Toneel, Leiden 1897. p. 3.

(٢) H. H. Wilson, Select specimens of the theatre of Hindus, London 1871, ll, p. 390 ed. 2.

(٣) W. H. Rassers, Pnji, The Culture Hero, The Hague 1959, P. 96 & 215.

أو هو أرواحهم تحوم حولنا. وأن تجسيد أرواح الأجداد من التقاليد الصينية المتوارثة. وإن كان فن تجسيد الأرواح موجود أيضاً في «جاوه» وأن الظلال تجسد روح الأجداد، وأن الراهب المحرك للشخوص يعكس على الستارة أرواح الأجداد ونماذج الموجودات في عالمنا الدنيوي ويربط بينها [١].

وهناك وجهة نظر تُعارض خروج فن « القره كوز» أو خيال الظل من «جاوه» أو «الهند» أو «الصين» أو آسيا عامة مدعية أن هذا الفن قد ظهر أولاً في الغرب وأنتقل منه إلى الشرق وعلى رأس المدعين بهذا القول الكاتب الألماني (هـ. ريخته (H. Reich) [٢]. وإن كنت أأكد أن هذا المؤلف قد خلط بين خيال الظل وبين فن العرائس الذى ظهر عند اليونان وتكلم عنه إفلاطون وأرسطو ومعظم فلاسفة اليونان، وذلك لإن كل النماذج الذى يقر بها هذا المؤلف تعود إلى مسرح العرائس المحرك بالخيوط وليس إلى مسرح خيال الظل، ولم يشر إلى أي دليل قاطع على ظهور هذا الفن عند الغرب.

ولما كان التراث الشعبي لكل من الهند والصين وجاوه يحتوى على العديد المتنوع من مسرحيات خيال الظل ووصلت إلى إيدى الباحثين، فإن الرأى القائل بأحقية آسيا بهذاالفن، يكون أكثر قوة وإقناعاً. ولن أحاول هنا البحث عن أحقية كل دولة من دول آسيا بهذا الفن، بل سأحصر بحثي على تاثير خيال الظل العربي على القره كوز التركي.

من الممكن أن نقبل الرأى القائل بان خيال الظل قد إنتقل من «جاوه» إلى البلدان الإسلامية ونناقشه؛ فإن جزر الملايا وأندونيسيا قد عرفت الإسلام فيما بين سنين ١٣٠٠ - ١٧٥٠م والمراجع التاريخية تثبت أن التجار والرحَّالة العرب قد وصلوا إلى حدود الصين وشواطئها، وأنهم إستوطنوا

(١) Muhittin Sevilen, Karagöz, Ist, 1969. s. 2.

(٢) Hermann Reich, Der Mimus, Ein litterar - entwckelunge - schich- tlicer versuch, 1/2 Berlin 1903 p. 616 ...
Metin And, Geleneksel Türk Tiyatrosu, Ankara, 1969, s. lll.

جنوب شرق آسيا فى جماعات صغيرة، وأن هؤلاء التجار والرحالة لم يجبروا سكان تلك المناطق على الدخول فى الإسلام فيما بين القرن السابع والعاشر، وإنما الإسلام قد وصل إلى هذه الديار إقتناعاً من الوطنيين أنفسهم من ناحية، ومن ناحية أخرى عن طريق الهند. وعلى هذا الأساس فإن العرب قد عرفوا هذه الشعوب قبل تاثير الإسلام. ومن المحتمل أن يكونوا قد تعلموا هذا الفن من الجاويين، فابن بطوطة قد وصل إلى جاوه سنة ١٣٤٥م وهناك تشابه كبير فى تكنيك فن خيال الظل الجاوى والعربى والتركى، ففى كل منهم ستارة بيضاء وسراج بين اللاعب والستارة وشخوص من الجلد المقوى وتجسيد لعناصر الطبيعة على الشاشة والمقدمة متشابهة أيضاً فى طريقة العرض والتناول (١).

وهناك رأى آخر من الآهمية بحيث لا يمكن إغفاله، وهو أن مسرحيات خيال الظل قد عرفت طريقها من الصين إلى البلدان الإسلامية فى الشرق الأدنى عن طريق المغول، والقبائل التركية المجاورة وذلك فيما يبدو إبان القرن الثانى عشر أو الثالث عشر الميلادى وعلى أي حال فإنه على الرغم من ظهور آثار لوجود عروض مسرح خيال الظل من وقت لآخر فى مجتمعات مختلفة فى الشرق الأدنى، فان أغلبية تلك العروض قد شاهدتها جماهير المتفرجين فى تركيا والبلاد العربية وكذلك فإن معظم نصوص مسرح خيال الظل فى بلاد الشرق جميعاً وجدت مكتوبة بلغات تلك البلاد (٢).

كيف وصل خيال الظل إلى الاتراك؟

من الثابت علمياً حتى يومنا هذا أن إيران ووسط آسيا لم تعرفا فن خيال الظل وعلى هذا الأساس لابد أن نستبعدهما عند مناقشة متى ومن أين وكيف وصل خيال الظل إلى تركيا؟

---

(١) لم ترد أى اشارة عن خيال الظل فى موسوعة المستشرق الفرنسى Hanri Masse "Croynces et coutumes par sans" أو فى مقدمة الترجمة الفارسية لها «معتقدات وآداب ايرانى» ترجمة مهدى روشن ضمير تبريز سنة ١٥٣٥.

(٢) Georg Jacob. Geschichte des Schattentheaters im Morgen und Abendland, Hannover 1925, p. 109

الحقيقة المؤكدة هى أن خيال الظل قد دخل تركيا من مصر فى القرن السادس عشر الميلادى. وأن مسرحيات خيال الظل لم تصادف فى تركيا قبل هذا القرن.

وإن كان هناك إحتمالين آخرين ولكنهما معتمدان على أدلة واهية:

الاحتمال الأول؛ أو الفرض الأول، يطرحه الأستاذ الدكتورJacob فى كتابه عن الأدب والمسرح التركى وإعتمد عليه طاهر آلانجو فيما بعد، فى مؤتمره، الذى ذهب فيه، إلى أن مسرح خيال الظل فن غجرى، وأنه عرف فى تركيا، في العصور التى وفد فيها الغجر على تركيا، وأن معظم لاعبو هذا الفن، فى تركيا كانوا من الغجر (١). ولكن وجود عناصر من الغجر، فى القره كوز، لا يمكن أن يعنى هذا، أنه قد وصل إلي تركيا عن طريقهم، ولما كان طاهر الأنجو لم يبرز لنا أي دليل علمى على وجهة نظره تلك فلن نعدها سوى فرضية تنقصها كل دعائم التصديق.

الفرضية الثانية فتذهب إلى أن فن القره كوز أو خيال الظل قد وفد إلى تركيا على أيدي اليهود من الأندلس والبرتغال، ففى الواقع، لايستطيع أى باحث، فى الأدب الشعبى المسرحى التركى، أو فى المسرح الحديث أن ينكر دور اليهود وخاصة فى فنون الرقص والأدوار النسائية خاصة وأن الرحالة الفرنسى قد وفد إلى إستانبول فى القرن السابع عشر، ويحكى أنه شاهد مسرحية خيالية، وكان ممثيها من اليهود، وفى مضمار حديثه يوضح أن كل لاعبو القره كوز كانوا من اليهود (٢).

ولكن يا ترى هل كان فن خيال الظل معروفاً فى الأندلس والبرتغال عندما وفد عليها اليهود؟ وهل كان يطلق عليه فى الأندلس مثلماكان فى فرنسا. وإن كانت هناك إشارات بسيطة تشير إلى أن فن القره كوز قد مثل

---

(١) Tahir Alangu "Gölge Tiyatrosundan Karagöze oyun 30 - 9 - 1965.

(٢) Relation d'un voyage fait au Levant, paris 1665; p. 66 - 67.

فى الأندلس [١]. ولكن هناك أيضاً فى نفس الوقت من يثبت أن خيال الظل ومسرح العرائس قد وفد إلى الأندلس على أيدى العرب [٢]. وعلى أى حال فإن المراجع التى تشير إلى كلتا الفكرتين محدودة جداً.

هناك دليل قاطع على أن مسرح خيال الظل قد وفد من مصر إلى تركيا فى القرن السادس عشر. ذلك أن محمد بن أحمد بن إياس الحنفى فى كتابه «بدائع الزهور فى وقائع الدهور» قد ذكر أن السلطان المملوكى «چاقماق» ١٤٣٨ - ١٤٥٣م = ٨٥٥هـ» قدمنع تمثيل مسرحيات خيال الظل سنة ١٤٥١م - ٨٥٣هـ وحرق كل شخوصها[٣]. وفى حوادث سنة أخرى يذكر أن السلطان ملك الناصر الدين محمد قد أعجب وسعد جداً بعروض الخيالى أبو السرع [٤]. كما يعلن فى موضوع آخر أن خيال الظل قد منع تماماً ليس فى شهر رمضان فقط بل طوال السنة وكان هذا المنع بتاريخ ٩ ذي الحجة سنة ٩٢٤هـ وكانت الأسباب التى إقتضت ذلك هو ما أشيع أن العسكر العثمانيين يقومون بسلب العائدين ليلاً من مسارح خيال الظل بل ويسرقون ويخطفون النساء والأطفال [٥]. وفى موضع آخر من شهر جمادى الآخرة سنة ٩٢٣هـوهو ما يهمنا في هذا المضمار أن السلطان سليم الأول الذى كانت سلطنته (٩١٨هـ - ١٥١٢م) بعد أن شنق طومانباى على باب زويلة وإستتبت له الأمور وبدأ يعد عدته للعودة إلى بلاده يذكر ابن إياس «وفيه أشيع أن السلطان سليم شاه لما كان بالمقياس أحضر فى بعض الليالى خيال الظل، فلما جلس للفرجة قيل أن المخايل صنع صفة باب زويلة، وصفة السلطان طومانباى لما شنق عليه، ولما إنقطع به الحبل مرتين، فانشرح ابن عثمان لذلك وأنعم على المخايل فى تلك الليلة بمائتى دينار،

---

(١) j.R. Varey, Histori de los titeres en Espana, Madrid 1957, p. 101.

(٢) J. R. Vrey, Minor Dramatic, p. 14.

(٣) بدائع الزهور، طبع بولاق سنة ١٣١١ جـ٢ ص ٣٣.

(٤) نفس المرجع جـ٢ ص ٣٤٧.

(٥) المرجع السابق جـ٣ ص ١٨٣.

وألبسه قفطان مخمل مذهباً، وقال له: إذا سافرنا إلى إستانبول فأمضي معنا حتي يتفرج إبنى على ذلك [١]، وكان ولده سليمان القانونى فى الواحدة والعشرين من عمره آنذاك، وقد عاد ثلاثمائة من المصريين الذين إصطحبهم سليم الأول بعد ثلاث سنوات [٢].

وفى ٢٠ حز يران سنة ١٦١٢م استجلب اوكوز محمد باشا لعبة القرة كوز من مصر عند زواجه من جوهر خان شقيقة السلطان. كما أن السلطان أحمد الأول الذى اعتلى العرش سنة ١٠١٢هـ - ١٦٠٣م) قد شاهدفى أدرنة عروض داوود العطار أحد الخيالين الوافدين من مصر [٣].

أما عن القرة كوز فى تركيا فهناك اسطورة تحاول أن تثبت أن هذا الفن تركياً خالصاً ومفادها أن السلطان أورخان (تملك سنة ٧٢٦هـ- ١٣٢٦م) بينما كان يشيد مسجده فى مدنية بورصة كان من بين العمال الذين يعملون فى بناء هذا المسجد عاملين يدعى أحدهما «قره كوز» والثانى «حاجى واد» وكان كلا العاملين يملكان من خفة الدم والمرح ما يجعلهما يقومان بحركات هزلية وفكاهات طريفة جعلت العمال يلتفون حولها لمشاهدة ما يقومان به من ألعاب مسلية تاركين العمل، مما جعل حركة البناء فى المسجد تسير على وتيرة وئيدة، ولما سأل السلطان عن سر هذا الإبطاء والتأخير فأخبروه بوضع كل من «قره كوز» و «حاجى واد» فأمر أن يقوما بما يقومان به أمامه؛ فسعد بما رأى حيث أنهما مثلا أمامه «محاورة الحمام» ولكنه أمرهما أن يقلعا عن هذا حتى لا يتعطل البناء.

وفى زيارة تفقدية أخرى رأى أن العمل فى المسجد لا يزال يسير فى بطئ ملحوظ، فاستدعى «معمار باشى» «رئيس المعماريين» وسأله عن السر

---

(١) المرجع السابق جـ القاهرة ١٣٨٠هـ ١٩٦٩ ص ١٩٢.

(٢) هامر، عثمانلي دولتك تاريخى جـ٣ ص ٧.

(٣) M. And. Geleneksel Türk Tiyatrosu, s. 113.

وما أن علم السبب حتي أمر على الفور باعدام كل من – «حاجى واد» ، «وقرة كوز». ويتقدم البناء حتى يصل قبة المسجد.

وذات يوم يأتى السلطان لتفقد العمل ويرى هذا التقدم فيسعد له. ويرى شيئاً يجذب إنتباهه، هو أن أحد العمال يحمل حجراً يزن ما بين أربعين أو خمسين أوقة ويصعد به إلى أعلى البناء ولكنه لا يتركه بل ينزل به ثانية، واستمر على هذا الحال عدة مرات، فيستدعيه السلطان ويسأله عن سبب ذلك.

وتحت إصرار السلطان يعترف العامل المسكين قائلاً: سيدى السلطان، لقد فسدت طهارتى ليلة الأمس وأنا مستغرق فى النوم ولم أستيقظ إلا قبيل بزوغ الصباح وساعة بدأ العمل، وليس في منزلي مكاناً أغتسل فيه، وليس فى هذا الحى حمام. ولو إمتنعت عن الحضور إلي العمل فسيحرم أطفالى من أجرة يومى هذا وأنا عامل فقير، وهكذا أتيت إلى العمل بهذه الحالة، وكلما صعدت بهذا الحجر إلى أعلى فلا تطاوعنى نفسى على تركه هناك، فالبناء مسجد ولا يصح أن يكون به حجر غير طاهر. وهنا تذكر السلطان أورخان قتله لكل من «حاجى واد» و «قرة كوز» ومحاورة الحمام التى قدماها، فيأمر بوقف البناء فى المسجد وتشيد حماماً على الفور ويحزن حزناً شديداً على مقتلهما. فالبناء مقام عبادة. وكان هناك فناناً صوفياً يدعى الشيخ الكشترى أراد أن يسرى عن السلطان ويذهب عنه حزنه، فجسد خيال كل من القرة كوز وحاجى واد على ستارة بيضاء ونجح فى تسلية السلطان من ناحية ومن ناحية أخرى كان أول من أوجد فن القرة كوز فى تركيا(١).

ومدفن القرة كوز، موجود فى مدينة بورصة على طريق چكيركه ولكن مقبرة «حاجى واد» لم يستدل عليها حتى يومنا هذا.

وعلى شاهد قبر «قرة كوز» قطعة شعرية تخلص كاتبها بـ «كشترى» يقول فيها:

---

(١) Muhittin Sevilen, Karagöz Istanbul 1969, 20 - 21.

إن رمز جمالك يتضح من رؤية ستارة نقش صنعك
وهو الحكم منذ الأزل على ستارة الحقيقة
إن مشاهدة البصيرة لا تحول دون عين العرفان
فلو نظرت بعين الإيمان لانكشفت لك الحجب
وإن ستارة نوم الغفلة قد أسدلت على العالم
إن إمعان النظر فى هذا العالم الخيالى هو الفضل كله
كثير من العيون السوداء قد هتكت وجه الستارة
وشمعة الحب ما أن تتقد حتى تنفذ من أجسام الكائنات
ويشخص الإنسان على ستارة العزيمة
ولو أويت إلى أى ظل فلن يعرف العجب فناء
شاهد سلطان اللعبة فقد شيد ستارة المحبة
فاستقم يا كشترى عند عتبة آل البيت
فإذا ما رفعت ثنية الستارة فإنها تظهر يد الوحدانية (١).

---

(١) نقش صنعك رمز أيدر حسننده رؤيت برده سى
حاجة حكم أزلدندر حقيقت برده سى
سيرتى صورتدة ممكندر تماشا ايلمك
حائل أو لماز عين عرفانه بصيرت برده سى
هرننه يه ايمان أبله باقة ك اولورايش آشيكار
ايتمسن استيلا جيهان خواب غفلت برده سى
بوخيال عالمى كوزدن كچير مكدر هنر
نيچه قاره كوزلرى محو ايتديصورت برده سى
شمع عشقه ياندیروب تصوير جسمندن كچه ر
آدمى أمد شود ايتمكده عزيمت برده سى
قانكى ظله التجا اتيه ك فنا بولماز عجب
أويناتام سلطانى كور قورمش محبت برده سى
دركاه آل عبادة مستقيم أول كمترى
كوسترد وحدت الله قالقدقده كسرت برده سى
(١) المرجع السابق ص ٢٢.
الترجمة: «أولا قد رسم الرسَّام رسم الظلال

ويقال أن الشيخ الكشتري هذا، وفد إلى بورصة، من مدنية «كشتر» التابعة لبخارا وتوطن بها وكان من مشايخ الطريقة النقشبندية وكبار متصوفيها. وقد سكن بالقرب من «اولوجامع» أى الجامع العظيم. وبدأ فى التدريس للطلبة الذين التفوا حوله. وكان يعلمهم دروس التصوف من حين لآخر، وذات يوم سأله، أحد تلاميذه راجياً: ألا تعلمنا شيئاً عن وجود البشر فى هذا العالم؟ فما كان من الشيخ إلاَّ أن أخذ شال عمامته وشده على إحدى الزوايا وثبته هنالك. وقال:

– هذا نموذج للعالم. وأضاء خلفه نوراً، ثم لصق يده على تلك الستارة قائلا:

– وهذا هو جسم العالم. وتلك الضياء المتقدة هي الروح. وطالما وجدت الروح داخل الإنسان فهو يطوف فى العالم. وما أن تخفت الضياء حتى تفنى الأجساد، وتبقى الستارة أى هذا العالم فقط [1].

وليس فى أيدينا أي دليل أو وثيقة تبين أن الشيخ الكشترى هذا كان خيالياً، ولكن كل ما فى أيدينا هو مقطوعة فى إحدى المسرحيات الخيالية تذكر أن هذا الفن هو ذكرى للشيخ الكشترى منذ عهد السلطان أورخان ونصها كما يلى:

«.. إن مسرحيتنا تلك هى ذكرى الشيخ كشترى منذ حضرة السلطان أورخان وعلى أى حال فإن حضرة الشيخ الكشترى هو شيخنا وأستاذنا».

لوأظهرت ظل الخيال لشيدت الستارة وأوقدت الشمعة
فلا ترغب فى هذه الدنياوتنخدع بفتاتها
إن هذا من اختراع مرشدنا الشيخ الكشترى يا أهل البصيرة
ان أهل البصيرة وحدهم يفهمون هذه الظلال ومعرفتها على غيرهم محال».

(١) المرجع السابق ص ٢٣.
«كوسترد يوزبيك خيال عالمدة صورت برده سى
شمع صورتله ضيالا ندقچه حكمت برده سى»

أولا رســم أيلــه مش — رسـم أيله ية ن رسـم ظلال
بـرده قـوردم شمـعه — ياقدم كوسترسه م ظل خيال
فانـــى دنـيا كسـرتيـنه — آلــدانـوب ده اليمـــه ميــل
بيريمز شيـخ كشـترى — إيجـاديـر رأى أهــل خــال
أهـل خـال أكثـر بـوظللى غيـر بيـه بيلمك مـحال (١).

والتعبيرات المستخدمة فى تركيا كغيرها من العالم الإسلامي للتعبير عن القر كوز خيال الظل، وظل الخيال، وطيف الخيال وما شابه ذلك.

ومما سبق يتضح أن لهذا الفن معناً صوفياً أو تفسيراً صوفياً مؤداه أن الوجود أو الكائنات أى الموجودات التى نراها هى اللّه فقط، وما تلك الموجودات والظواهر أى الخيالات المرئية فى هذا العالم إلاّ ظله أي ظل الله وما هذه الموجودات المؤقته إلاّ نماذج لخيالات أو ظلال القره كوز. أما الحقيقة الكبرى فهى كامنة وراء تلك الظلال المؤقته ومحاولة الوصول إليها هو فى عالم الخلود. وفى غزل مشهور للقرة كوز تجسيد وتأكيد لهذه الحقيقة فى أذهان الناس وما يستشف منها من عبر جعلها تعيش على مر العصور والأيام مثل:

«كلما أضيئت ستارة الحكمة بنور الشمعة.
تبدى على وجهها مائة الف ظل فى هذا العالم»

أو:

«نحن صورة ظاهرة واضحة على ستارة العبرة.
والعارفون يدركون معنى سر رفعتنا(٢).».

«بردة عبرت نومادة ظاهرا برصورتز
عارفان معى بيلورلر نكتة علوتيز»

(٢) المرجع السابق ص ٣و ٤.

وهكذا فإن نشأة خيال الظل عند الترك لم تكن تختلف عن بقية العالم الإسلامى أى أنها كانت نشأة دينية صوفية محملة بالعديد من المواعظ والحكم، وربما يكون هذا المنطلق هو الذى حماه من سطوة رجال الدين. ولو حاولنا القاء بعض الضوء على موقف رجال الدين الترك من خيال (الظل لوجدناه كما يلى:

أول ما يصادفنا صراحة فى هذا الخصوص هو فتاوى شيخ الإسلام أبو السعود أفندى (٩٨٢هـ - ١٥٥٤م) فله فى هذا المضمار ثلاث فتاوى وقد أجاز فيها خيال الظل مادام يحمل من العبر والحكم ما يؤهله لذلك. وقد إستشهد فى إحدى هذه الفتاوى بشعر عربى هو:

«رأيت خيـال الظـل عبـرة
لمن هـو فى علـم الحقيقة راقى
شخوص وأشباح تمر وتنقضى
وتفنـى سريعاً والمحرك باقى[1].

أما شيخ الإسلام عبدالله أفندى اليكشهيرى فقد كفر لَعَبَة خيال الظل الذين تناولوا فى إحدى مسرحياتهم العلاقة بين المعلم والمتعلم بشكل مذرى مضحك وكانت حجته أن هذا لايتلائم وما يحض عليه الشرع القويم من حرمة للعلم والعلماء وطالبى العلم.

كما منع «عبدالله أفندى، أيضاً عرض مسرحية ظلية كانت تعرض بقراءة القرآن وحفظته بشكل ساخر وطالب الخيالين بتجديد إيمانهم. بل لم يجز التعرض لأي من رجال الدين المسيحى أو اليهودى أو حتى المجوسى فى أى من مسرحيات خيال الظل [2].

أما شيخ الإسلام يحيى أفندى فقد أفتى بعزل مؤذن الحى وتأنيبه لقيامه بتمثيل الكفرة فى إحدى لعوبيات خيال الظل التى عرضت بمناسبة أحد الأعياد.

---

(١) مخطوطة رقم ٢٧٥٧ ورقم رقم ٢٧ مكتبة بايزيد العامة. استانبول.

(٢) كتاب ألفاظ كفر بالتركية، مخطوطةرقم ٦٩٤ بمكتبة أسعد أفندى. استانبول.

وهكذا فإن مسرح خيال الظل فى تلك الفترة كان يتناول موضوعات متنوعة، تتناول العلاقة بين القاضى والمدعى والمدرس والطالب ورجال الدين وتقليد الغير، وأن موقف رجل الدين كان يختلف أمامه طبقاً لإختلاف الموضوع المعروض فإن كان فيه عبرة وموعظة حسنة فهو مجاز وإن كان به تعريض أو تحريض فهو كفر ويجب على من قام به أو شاهده تجديد إيمانه.

وإذاما أنتقلنا إلى مسألة التأثير والتأثر بين خيال الظل المصرى والتركى نجد أن النص أو الموقف الذى أورده بن إياس يثير القضية من أساسها حول التأثير المتبادل بين مسرح خيال الظل المصرى والتركى، أما التاثيرات المتبادلة فى حقول الثقافة الأخرى فقد تناولها الدارسون الذين أظهروا لنا أن بلداً من البلدين كان هو داعية هذه الثقافة ودافعها الإساسى عند الأخرى، وفيما يتعلق بمسرح خيال الظل فإن الأخذ بهذه النظرية يبدو، رغم ذلك أكثر صعوبة، اللهم إذا زعمنا أن نمو مسرح خيال الظل كان مستقلاً فى كل من مصر وتركيا، وهو إفتراض من الصعب تصديقه إذا ما وضعنا فى الأعتبار تلك العلاقات المتنوعة والوطيدة بين البلدين.

وعلى أية حال فإنه لا ينبغى أن نغفل أن تلك العلاقات لم تكن بتلك الدرجة من التوطد، فيما قبل الغزو التركى لمصر فى أوائل القرن السادس عشر، وأن التأثيرات قبل ذلك التاريخ فى الواقع كانت وليدة المصادفات على حد قول «لنداو»(١).

فمن الثابت أن خيال الظل كان معروفاً في مصر منذ القرن الحادى عشر والثانى عشر والثالث عشر، بينما نجد أن أول ظهور لعروض المسرحيات الظلية قبل أبن جنكيز خان المغولى يرجع تاريخه إلى ما بعد نهاية القرن الثالث عشر أو بداية القرن الرابع عشر، فمسرحيات

---

(١) لندوا، دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ص ٦٧.

أبن دنيال (١٢٤٨ - ١٣١١م) بلاشك قد سارت على درب سابق لعروض ظلية قبلها وهو ما يتضح لنا من مستواها الفنى والأدبى الناضج نسبياً(١).

ففى أيدينا ثلاث مسرحيات لمحمدبن دانيال بن يوسف بين شعرية ونثرية وزجلية، وهى طيف الخيال، التى يبدأها بحمد الله والصلاة على نبيه والدعاء للسلطان ثم يقدم بمقدمة تشير إلى حملة السلطان على الفساد والمفسدين وتخريبة أماكن الفسق والفساد، وتبدأ المسرحية بعد شكر المتفرجين والمسرحية «طيف الخيال» هى باسم الراوية الذى يروى القصة أو البابة وأحداثها. وربما استعير هذا العنصر من المقامة أما أبطال المسرحية فهم: الإمير وصال، وهو من أمراء الجند، ومجموعة من الشخصيات المعروفة فى المجتمع المصرى المملوكى، ويدورالموضوع حول رغبة الإمير وصال فى الزواج من إمرأة ذات حسب وجمال، فيلقى فى طريقه الخاطبة «أم رشيد» التى تبحث له عن مطلبه، فيتم الزواج ويفاجئ ليلة الزفاف بقبح العروس، فيغضب، ويتوعد أم رشيد وزوجها بالقتل، ولكنه يقتنع فى النهاية بأن الله أوقعه فى شرك ما قدم من فعل الشر، وينوى التوبة، وغسل معاصيه بالحج إلى بيت الله الحرام، وزيارة الروضة الشريفة ليتطهرمن الرجس الذى لحق به.

فشخصية «وصال» تمثل الخاطئ التقليدى فى العمل الدرامى الكلاسيكى الذى لابد وأن تنتهى القصة بأن يلقى جزاءه المحتوم.

ويرسم المؤلف صورة الفساد الذى عليه وصال بمجرد ظهوره، ويمدحه بما يشبه الذم، وتدور مشاهد البابة وأحداثها بين كلام الراوية «طيف الخيال» وتسلسل المشاهد وتتابعها مع البطل ومن يلقاهم ويحادثهم حتى ختامها(٢).

---

(١) د. محمد زغلول سلام، الأدب فى العصر المملوكى جـ١، دار المعارف ١٩٧٠ ص٢٩٤.

(٢) راجع ابراهيم حماد خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال المؤسسة المصريتي سنة ١٩٦٣.

وتعد مسرحية خيال الظل التركى «الزواج الكبير» صورة طبق الأصل لمسرحية أبن دانيال هذه.

والمسرحية الثانية لمحمد بن دانيال هى «عجيب وغريب» وهى بدلاً من أن تعتمد على حدث معين فهى فى الواقع إستعراض لأنماط ونماذج واقعية من الحياة الشعبية فى الشارع والسوق وترى «صورة السوق» تأخذ بمجمع المسرحية ومطلعها، وهى من الصور الشعبية الحيَّة التى تألفها الحياة العربية القديمة، وهى مصدر كبير للمعرفة والتكسب. والتحايل على الرزق بشتى الحيل، والنصب والإحتيال، والسلب والمراوغة والمساومة وهى معرض وتجسيم لكثير من مظاهر الحياة اليومية للمجتمع وعيوبه.

والشخصيات الرئيسية فى هذه المسرحية هى شخصية كل من عجيب وغريب، وهما لا شك فيه ما نسجت على منوالهما شخصيتى « حاجى واد» «والقر كوز» فكلاهما نقيض للآخر، فغريب ما كر وفقير بينما عجيب ممن يشكرون الله على خلقه للشراب ويدعو كل الشحاذين والمتسولين أن يمارسون تجارتهم فى همة ونشاط ليحصلوا على المال نقداً وعداً.

وبقية الشخصيات أو الشخوص أنماط متعددةمن الحياة اليومية الشعبية فى السوق، فترى بينهم الحاوى والجراح المتطيب وقارئ الطالع والساحر والداعر ونرى مدربى الحيوانات كالقردة والقطط والكلاب والسباع، ومن أسمائهم «أبو القطط» و «زعبر الكلبى «وشبل السباع» و الراقص، وناتو العبد الأسود، وبالع الزجاج، ويتلو ذلك صراع الحيوانات فى تلك المسرحية ومن الجدير بالذكر هنا أن الرحالة التركى الشهير «أوليا جليى» فى كتابه سياحتنامه» قد ذكر أنه رأى نوعاً من الفنون فى مصر فيها مصارعة القطط والكلاب والديكة والكباش[1].

---

(١) أولياچلبى، زوليا جلبى (سياحتنامه سى) جـ١ ص ٦٥٨.

أما مسرحية ابن دانيال الثالثة (المتيم) أو المتيم والضائع اليتيم» تدور قصتها حول الحب والهيام وحيل المحبين في عصره ويتعقب فيها واحداً منهم هو «المتيم ويعرض محاولاته وصنوف حيله لبلوغ مآربه من حبيبته. وتكاد هذه المسرحية مبنية على حلقات المصارعة بين القطط والكلاب والديكة والكباش والثيران الخاصة برقباء «المتيم» الذى يتغلب عليهم جميعاً.

وللقرة كوز التركى مسرحية علي هذا النمط تماماً وهى «أدوللى» ففيها نشاهد أنماطاً من مصارعة الحيوانات وطبائعها بل وتناسلها.

ونحن نعلم أن الشاعر العربى عمر بن الفارض تكلم بشكل مسهب عن خيال الظل فله بابية شعرية نرى فيها مرور الجمال وعبورالسفن للبحار وجيوشاً تخوض المعارك فى البر والبحر، ومرور الجند سواء أكانوا مشاة أو خيالة. والصياد وهو يلقى شباكه ليصطادالسمك، والوحوش وهى تغرق السفن فى البحار، والسباع وهى تفترس صيدها من الحيوانات الأخرى.

وكل هذه الأشياء نصادفها فى مسرحيات خيال الظل التى عرضت فى إستانبول خلال القرن السادس عشر؛ ففيها نرى طيران الطيور، وتصارع الحيوانات المفترسة والأليفة والسفن وهى تمخر العباب والوحوش تبتلع الإنسان فهذه النقاط المشتركة لم تأت عفو الخاطر بل هى دليل قاطع للتأثير العربى - والمصرى بصفة خاصة - لمسرحيات خيال الظل المصرية على مسرحيات القره كوز التركية(١).

والنتيجة المؤكدة هنا أن الترك قد أخذوا فن الشخوص على ستارة شفافة بيضاء بعد أن يركز عليها الضوء من المصريين مهما كانت مسميات هذا الفن، وأن بعض المناظر الكاملة من مسرحيات خيال الظل المصرية قد انتلقت بكاملها إلى مسرحيات القره كوز التركى وذلك للتقارب والتشابه الكبير بين طبائع ومشارب كلا الشعبين. وفى المسرحيات الظلية التركية التى

---

(١) M. And, G. Türk Tiyatrosu, s.114.

ظهرت خلال القرن السادس عشر لم نصادف اسم كل من «حاجى واد» و«قره كوز» بل نصادفهما فيما بعد (١).

وهذا فإن هذا الفن الذى انتقل إلى الترك من المصريين صادف هوى في نفوسهم فطوروه تطويراً يتلائم مع التطور الذى سارت فيه كل مناحى الحياة خلال رقي واتساع الإمبراطورية العثمانية.

فالقره كوز حينذاك كان وسيلة للتعبير عن ذكاء الشعب التركى، وبيان على قدرته على خلق كوميديا من الأحداث وعلى الخلق الدرامى القوى(٢). والقره كوز هو وسيلة تجسيد هذا الذكاء علي خشبة المسرح الظلى، وهذا الذكاء، هو الذى عكس على خشبة المسرح بمهارة فائقة الطباع والخصال المضحكة، التى تستشف من حياة الناس والمجتمع كالبساطة والبلاهة والتواكل، والرياء، والخسة، والمكر والخداع، والبطولة المزيفة والصلف والجلافة وعبادة المنفعة، تلك الطبائع البشرية اليومية وقد نجح القره كوز فى أن يعكسها على شكل ظلال متحركة على الستارة البيضاء وبشخوصه الجلدية ذات الألوان المتباينة والأشكال المختلفة.

والقره كوز يهتم بهذه الأنماط البشرية كلها والتى جعلها نماذج لمن يعيشون داخل المجتمع، وكم أظهر من مهارة فائقة فى تجسيدها فى أشكال شخصيات خالدة على الستارة البيضاء وبتصرفاتها وإحساساتها وشعورها بل بكلماتها الخاصة بها وبلغتها الذاتية وبأنماطها المتعارف عليها فى المجتمع.

وأهم شخصيتين، هما «القره كوز» و «حاجى واد» أو «حاجى أوحد»أو «حاجى ايوز؛ كما سبق القول.

فالقره كوز شخصية بسيطة طاهرة الروح تفلسف الأحداث، بشكل مضحك في مهارة فائقة. ذكى بالرغم من أميته البادية ليس عالماً ولكنه

---

(١) N. S. Binarli, Karagöz'e dair Istanbul 1969, s. 6.

صاحب عرفان ونفاذ بصيرة، هو تجسيد للشعب التركى، فدائماً يسعد بالخير والجمال وبكل ما هو جيد وطيب وجميل سواء أكان ذلك فى اللغة أو الأخلاق أو السلوك ويسخر دائماً من كل تزييف أو تقليد ممسوخ لهذا الخير والجمال أو من كل دخيل على مجتمعه(١).

أما «حاجى واد» فهو على النقيض تماماً من هذا؛ هو شخصية مصطنعة في المجتمع العثمانى؛ فلقد تلقى قدراً من التعليم، يتشدق دائماً بمصطلحات العلم والعلماء دون وعى بمدلولاتها، يسعد بكل ما هو غريب أو عجيب أو أجنبى فى اللغة، شخصية مادية نفعية صرفة ومن هنا يتولد الصراع الساخن الدائم بينه وبين القره كوز(٢).

وهذا التضاد والتنافر بين الشخصيتين على ستارة القره كوز الشفاقة البيضاء يعد أساساً متيناً لل«Intrique» فى هذا المسرح الشعبى(٣).

وكما كان الحال فى مسرحيات خيال الظل المصرية التى كانت تجسد الأقوام التى امتزجت بالشعب المصرى، فقد فعلت بمهارة فائقة أيضاً مسرحيات خيال الظل التركي؛ فقد جسدت شخصيات الأقوام التى امتزجت ببعضها البعض وكونت ما يمكن أن يسمى بالمجتمع أو العنصر العثمانى(٤). كالترك والفرس والعرب والروم والأرمن واليهود والأرناؤوط والأكراد واللاظ والجركس بكل السمات المميزة لكل عنصر أو قوم من هذه الأقوام، كالشخصية والشعور والإحساس والتصرفات، وكانت شخصيةالقر كوز تسخر من طريقة نطق هذه العناصر كلها اللغة التركية، وكان هذا في حد ذاته يُشكل عنصراً مهماً فى بناء هذه المسرحيات.

ولم تكن هذه الشخصيات تغنى عن الكاريكاتير الساخر المعبر بصدق عن ذكاء الشعب وتنعكس بكل تفرعاتها.

---

(١) A. And, G. T. Tujatrasu, s. 122.

(٢) N. S. Binarlı, Karagöz'e dair, Istan: 1969 s. 6.

(٣) نفس المصدر ص٧ Ayni Eser, s. 7.

(٤) المرجع السابق.

المميزة لها علي هذه الستارة الشفافة من ملابس وسمات وتصرفات تميزها عن غيرها.

ولم يفلت الأرناؤوطي بتعصبه وإنطوائه واليهودى ببخله وخسته واللاظى بثورته وفورانه وتقطيب جبينه عند التحدث من الذكاء المشترك بين الطبقات الدنيا من الشعب.

وأن شخصيات زنه وچلبي والترياقى والحشاش والمتطفل والمتسكع كلها شخصيات نصادفها بسهولة في المجتمع العثمانى القديم وخاصة في أحياء إستانبول وهذه أيضاً لم تفلت من نقد وسخرية القر گوز.

فشخصيات «زنة» تأخذ مكانها على الستارة البيضاء بجمالها وأنوثتها ودلالها وكانت دائما فى مسرحيات القر گوز سواء أكانت فتاة أو سيدة - فهى دائماً تلح على الزواج ساعيه إليه راغبة في تعدد الزواج، عينها دائماً على الرجال. وكانت شخصية واقعية جداً بالنسبة للمجتمع التركى(١). وبإختصار كان مسرح القر گوز التركى كرائدة المصرى ثري جداً بشخوصة وشخصياته ففيه إلي جانب الشخصيات السابق ذكرها الأخنف والأطرش والمتعلثم والعبيط والسكير والمجذوب أي كل الأنماط الشعبية، هذا الكادر الثرى مع ما يحيط به من مناظر ومظاهر متعددة هو وثيقة تاريخية إجتماعية يمكن الإستفادة بها اليوم فى إلقاء الضوء على الحياة فى تلك العصور(٢).

وفى خيال الظل أيضاً موضوعات من الآدب العربى والفارسى الكيلاسيكى كليلى والمجنون وفرهاد وشيرين ويوسف وزليخا (٣). ولكن لابد من الإشارة هنا فوراً أنها قد غُيِّرت بما يتلاءم مع روح هذا الفن الفكاهى الساخر.

---

(١) Metin nd, Türk Tiytrasu Tarihi, Ist 1970, s. 59.

(٢) عمود فقارى = العمود الفقرى عمود فقارا = كمثرى الفقراء.

(3) Selim Nuzhet Gerçek, Türk Temaşasi, Ist. 1942, s. 88.

وتركية القره گوز التركي كعربية خيال الظل المصرى لغة صافية شعبية أصيلة منغمة بعيدة عن كل تعقيد، هي تركية إستانبول المحلية، كما كانت لهجة القاهرة هى لغة خيال الظل المصرى. كانت تتكرر فيها من حين لآخر الأمثلة الشعبية والمناظرات اللفظية والتورية المحببة إلى نفوس الشعب بكل طبقاته.

وكانت الشخصية الوحيدة في مسرحيات خيال الظل التركى التي لا تتسامح قط مع إفساد اللغة والجملة أو إستخدام كلمات غريبة على المجتمع التركى أو مصطلحات غير مفهومة هى شخصية القره گوز الذى يفهمها فوراً على معنى آخر يفهمه هو وينسج على منوال صوتيات هذه الكلمات أو المصطلحات التى سمعها كلمات ومصطلحات تركية شعبية خالصة فوراً كما كان يفعل إبن البلد تماماً فى مسرحيات خيال الظل المصرية. وعلى هذا الأساس كانت محاورات القره گوز تأخذ شكلاً لغوياً ،نقداً لاذعاً لكل من يخرج على اللغة التركية أو يحاول إفسادها. مثال ذلك عندما يقول حاجى واد «عمود فقارى» يفهمها قره كوز «عرمود فقارا، وعندما يتكلم حاجي عن المقامات الموسيقية قائلاً:

«صپادن باشلا يوب تيز سكاهه وأراق نوايى كردي بولوب مقام عربانه انيورمك[1]، يفهمها القره كوز على النحو التالى:

«صباحلين قالقوب تزكا هجليرة وأروب بكچي كردى طوتوب عربة ية أطمق[2]وعندما يقول حاجى واد «سربوش الدم[3]، فيرد عليه القره كوز «سرخوش أولدك بكانه[4]، وكانت مثل هذه الأشياء تثير الكثير من العواطف والأفكار لدي مشاهدة هذه المسرحيات من الترك يجعل منها عملا يستحق

(١) «أن تبدأ من الصبا الى السيكاه وتجد نوايى الكردى وتنزل فورا على مقام العربان.

(٢) «أن تنهض صباحاً وتصل الى الصنايعية وتمسك بالحارس الكردى وتلقي به إلى العربة»

(٣) اشتريت طربوشا.

(٤) أصبحت سكراناً وحيداً.

الدراسة من اللغويين الأتراك؛ وهذا ما حدث بالفعل بعد قيام الثورة التركية والانقلاب اللغوي سنة ١٩٢٨.

أما الموسيقى المستخدمة خلف هذه الستارة البيضاء فتستحق وقفة إمعان ودراسة فهي موسيقى شرقية شعبية أصيلة لم تتدخل فيها النغمات بل ظلت موسيقى شرقية أصيلة وإذا ما عزفت مقطوعات غير تركية كان القره گوز يشير إليها بطريقته الساخرة حتي يبين للمستمع والمشاهد أى نوع من الموسيقي وكان يطرب كل الطرب للموسيقى التركية الشعبية مفضلها على موسيقى اللاظه المتأثرة بالموسيقى البيزنطية وموسيقى الروم المتأثرة بالموسيقى اليونانية القديمة.

والشئ الملفت للنظر في خيال الظل التركى أن كل لاعبى خيال الظل كانوا من ذوى الأصوات الجميلة ومساعديهم ممن يجيدون العزف علي الناى والدف وكان يتغنى بلحن مختلف مع كل بداية ظهور شخصية جديدة على المسرح جاعلاً من الموسيقى عنصراً مهماً فى بناء العمل الذى يقدمه [١].

وهنا نقطة تجدر الإشارة إليها والاعتراف بها تلك هى أن الترك منذ أن كانوا في أواسط آسيا قد وائموا بين حركاتهم والموسيقى ودمجوها في كل أعمالهم وأنهم منذ القرن الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين قد وحدوا بين الموسيقي والعبادات الإسلامية، فإن شعراء التكايا في الأناضول وأواسط آسياهم أول من أنشد شعراً دينياً بمصاحبة الناى والدف. وهم أيضاً أول من حمّلوا الرقص مضامين صوفية فى الإسلام كما يحدث في الطريقة المولوية أقدم الطرق الصوفية فى الأناضول[٢]. ومن هنا كان توظيف الموسيقى في مسرحيات خيال الظل التركية عملاً مهماً وتقليداً متوارثاً.

---

(١) N S. Binarli, Karagöz'e dair, s. g

(٢) المصدر السابق.

ولو وضعنا في الاعتبار أن هضبة الأناضول كان يعمها المناخ الصوفي ويشملها فيما بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر لاعتبرنا دخول هذا الهواء الصوفي إلى مسرحيات خيال الظل شيئاً طبيعياً، بل أن القول بأن نشأة خيال الظل الأولي في تركيا كانت نشأة صوفية لهو الأنسب والأقرب إلى الصواب.

وعلى الرغم من أن الحبكة في بابات خيال الظل مزدوجة المعنى إلى حد ما، غير أن هذا ليس له وجود فقط إلاَّ في مسار تخطيطها العام وخلافاً لذلك فإن المسرحية يمكن أن تصف المغامرات الطريفة للبطلين الشهيرين «حاجي واد» و «قره كوز» إذ نرى فيهما البطلين الذين لعبا أدوار كثير من الحرف كالتجار والبحارين والمرابين والعسس «الحرس» والحطابين ورجال الشرطة والمصارعين، وقد عرفت الشخصيات المرضية وكذلك الشواذ الطريق أيضاً إلى المسرحيات الظلية التركية شأنها في ذلك شأن المصرية، فنري بالذات مدمني الأفيون والحشيش والسكرى والمكسح المقعد والمتسول والصعلوك والأحدب والقزم والمسرف والسفيه والفاجر والعيوق أما عن الشخصيات النسائية التي احتلت مكاناً بارزاً في الموضوعات المخيَّلة والأكثر شيوعاً هي الراقصات والساحرات والعجوز الشمطاء والخاطبة والزنجية والفاحشة. وكانت هذه المسرحيات تضع العنصر الفاحش الوضيع في مواجهة العنصر الطاهر العفيف.

وكانت موضوعات مسرحيات خيال الظل والتي وصلت إلينا بعد أن جمعها محيى الدين سويلان «خيالي كوچوك علي» في كتابه القيم «القرة كوز»[1]. من الواضح أنها تخالفت من الآباء إلى الأبناء. وعلى الرغم من أنه من الصعب، بمكان أن نعثر علي انطباع صادق ومحدد لمحتويات بذاتها، لأي مسرحية، إلا أننا استناداً على الكتاب السابق وكتاب «لندوا» نستطيع أن نحدد أن أحب الموضوعات التي تطرقت إليها مسرحيات خيال الظل التركي كانت كما يلي:

---

(١) M Sevilen "Hayali Küçük Ali, Karagöz, Istanbul. 1969.

١) «قره كوز» جاهل و«حاجى واد» يحاول أن يعلمه كيفية التصرف فى المواقف الصعبةالتى هو فى حاجة إلى أن يتعلم كيف يتخلص منها.

٢) «قره كوز» يبحث عن عمل وفى صحبة صديقه «حاجى واد» الذى يغمره بإرشاداته ونصائحه، وهو يظهر افتقاده إلى القدرة على العمل.

٣) «قره كوز» يحاول أن يأتى الممنوع من الأشياء، بسبب حب الاستطلاع أو تحرقه شوقاً لرغبات معينة، أو بسبب طمعه فى شئ ما وفى تلك المواقف.

لا ينقذه غير رفيقه «حاجى واد» وذلك بعد أن يحصل منه على وعد بأن يكف عن صفعه وأن يقدم له فى الليلة القادمة عرضاً أكثر؛ بهجة.

٤) «حاجى واد» يدرب «قره كوز» على بعض الحرف والألعاب التى يسئ الأخير فهمها..

٥) «قره كوز» يأتى من الأفعال، ما يلقى به فى بعض المتاعب، ثم يجد نفسه فى موقف حرج.

٦) هذا بالإضافة إلي الموضوعات الكلاسيكية المستمدة من الأدب العربى والفارسى وخاصة من قصص ألف ليلة وليلة.

وقد راعت المسرحية التركية نفس التقسيم الذي سارت عليه رائدتها المصرية فالمسرحية مقسمةإلى أربعة فصول أو أجزاء

١) **المقدمة**: وكانت علي نفس المنوال المتبع فى البابات المصرية افتتاح بالموسيقى ثم الغناء ثم ابتهال إلى الله ودعاء للحاكم وشكر للمتفرجين وتمنى لهم بالمتعة والعبرة وكل هذا عن طريق الراوى «حاجى واد».

٢) **المحاورة**: وهى فى الغالب الأعم تدور بين «قره كوز» و«حاجى واد» وهى تعتمد على اللفظ والكلام اعتماداً كلياً. وهدفها هو تسليط الأضواء على الفوارق الواضحة بين شخصيتى «قره كوز» و«حاجى واد».

٣) **الفاصل**: وهى المسرحية نفسها. وتشمل كل الأحداث التى تتكون منها المسرحية وتشترك فيها بقية الشخصيات والشخوص الموجودة فى المسرحية.

٤) **الخاتمة**: وإذا كان «حاجى»واد» هو الذي قدم المقدمة فإن «قره كوز» هو الذى يقدم الخاتمة وفيها يتمنى للمشاهد أن يصيبه ما أصاب بطل المسرحية من خير ويجنبه ما وقع فيه من مأذق، ويعتذر عن كل قصور بدر منهم فى هذا العرض متمنياً تلافيه فى العرض القادم الذى يعلن عنه فى هذه الخاتمة.

التأثير... والتأثير

وهكذا يتضح مدي التأثير العربى لخيال الظل المصرى فى خيال الظل التركي على أن إغفال أى ذكر لوجود مسرح خيالي تركي فى الأزمنة السابقة لدخوله من مصر إليها لا يقف دليلاً قاطعاًفى حد ذاته، على أنه لم يكن موجوداً، وحتى لو كان الأمر كذلك، فإننا يجب أن نثبت الصلة الوثيقة بين المسارح المصرية والتركية، قبل إفتراض وجود تأثير للأول على الآخر، في الفترة السابقة على الفتح التركى لمصر. ونحن لو وضعنا في إعتبارنا عاملين هامين هما:

أولا: إفتقادنا الكامل لبراهين تثبت وجود تأثيرات متبادلة مبكرة.

ثانياً: وجود عدم تشابه صارخ بين مسرحيات بن دانيال وماعرف من مسرحيات ظلية تركية فى تلك الفترة – نقول: أننا إذا اعتبرنا ذلك – فإن من السلامة إذن أن نزعم بأن الإتصال الأول والهام بين مصر وتركيا فى هذا المجال، قد صار عندما أخذ سليم الأول فرقة عارضى خيال الظل السالفة الذكر إلى استانبول. وحتي إذا كان هؤلاء قد عادوا كلهم أو بعضهم فيما بعد فلابد وأنهم قد تركوا أثرهم علي مسرح خيال الظل التركى الأقل تطوراً انذآك ولكنه قد انتعش بفضل هذا التأثير في الامبراطورية العثمانية خلال القرون السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر وكان هجاء هذا المسرح اللاذع المتوقد ممهداً لقيام ثورة مسرحية حديثة فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين وبالرغم من هذا فإن عروض مسرحيات خيال الظل لم تفقد ما حظيت به من شعبية متزايدة وذلك لما تمتلكه من أنماط شعبية ساخنة.

﴿الورقة السادسة﴾

القره كوز عنصر من عناصر التراث المشترك

القره كوز عنصر من عناصر التراث المشترك(*)

إن «القره كوز» يمثل عنصراً مهماً من عناصر المسرح التركى المتوارث، وقد عرفه الترك منذ القدم تحت مسميات مختلفة، وعرفوا مسرحياته وكانوا يقومون بألعابه.

والدراسات الفولكلورية الحديثة تبين أن ألعاب الظل الصينية المعروفة بـ «ظلال الصين» قد اقتبست عن القره كوز التركى وكان الترك فى القرن الثالث عشر الميلادى، السابع الهجرى، يسمون هذه اللعبة «قوغورجاق» و «قابوجاق» وقد انتشر هذا الفن الشعبى التركي مع التيارات التركية المتجهة نحو الغرب. واشتهر وانتشر انتشاراً كبيراً بين الترك فى العصر العثمانى.

وقد أخذ هذا الفن الشعبى شكله النهائى واستقر عليه واستمد تسميته الحالية «قره كوز» بعد فترات زمنية طويلة مكنت من انتشاره بين الناس بنفس القدر الذي جعله يأخذ مكانته بين التراث المكتوب.

وعُرف هذا الفن الشعبى في الآثار المكتوبة بالأسماء التالية: لعب خيال «**لعب الظل**» وشب بازى «**لعب الليل**» وصورت بازى «لعبة الصورة» وظل خيال «خيال الظل».

والشخصيات الرئيسية فى هذا الفن الذى عبر عنه الناس بـ «قره كوز» هما:

(أ) القره كَوز نفسه.

(ب) حاجي واد.

(*) نُشر هذا المقال في مجلة الفيصل السعودية - العد ١١٩ الصادر بتاريخ جمادي الأولى سنة ١٤٠٧هـ - السنة العاشرة كانون الثانى [يناير] سنة ١٩٨٧م.

وكلاهما شخصيات قد عاشت وظهرت على مسرح الحياة اليومية، وأنهما من الشخصيات المحببة جداً إلى نفوس الناس لدرجة أن كل الطبقات الشعبية تعتبرهما شخصيات واقعية عاشت بين ظهرانيهم.

ظهور خيال الظل:

خيال الظل أو «القره كَوز» مسرح ظليٍ ضارب في أعماق التاريخ. يُمثل بأشكال منعكسة على ستارة بيضاء مشدودة أمام ضوء مثبت خلف هذه الستارة. ومعظم هذه الشخوص البشرية أو الحيوانية مصنوعة من جلد الحيوان، وخاصة الجمال، وتنعكس على الستارة تلك الأشكال البديعة بألونها الساحرة.

ولاعب القره كَوز أو الخيالي، هو الذي يحرك هذه الشخوص، ويجعلها تتحادث، وتتصارع، وتقوم بحركات متمايلة، وملتوية معكوسة مفصلية وهذه الحركات توقظ في نفس المشاهد أحاسيس ورغبات دقيقة وخيالات جذابة.

وأثبتت الدراسة أن مسرح خيال الظل قد تطرق إلى جميع التراجيديات والكوميديات في حياتنا. وبنظرة أكثر عمقاً؛ نجد أن مسرح العرائس و القره كوز يرمز كل منهما إلى «عنصر الخيال الذى تتسم به حياة الإنسان، وأن خيال الظل يؤكد هذا التشابه الواهم بينه وبين جوانب حياتنا المترعة بأطياف الخيال»[٢].

وخلاصة الآراء حول منشأ خيال الظل: أن هناك وجهتي نظر:

* الأولى: أن هذا الفن ظهر فى آسيا وانتقل منها إلى الغرب.
* والأخرى: أنه ظهر فى الغرب ومنه انتقل إلى الشرق وآسيا.

ولوجهة النظر الأولى ثلاثة آراء: الأول أن هذا الفن ظهر فى جاوه، وأن خيال الظل الجاوي ومصطلحاته موجودة فى اللغة الجاوية القديمة وكما أن مسرحيات هذا النوع ممتدة إلي ألف سنة قبل الميلاد، فإنها تُعد نوعاً مستقلاً بذاته[٣]..الرأى الثانى يحدد مكان ظهور خيال الظل «القره كَوز» في الهند بدلاً من جاوه، وأن اسمه فى اللغة السنسكريتية هو «جاينا

طاقـه» ومـدلولها هـو نفـس مـدلول خـيال الظل، ولكن هـذا ليس بالأمـر المقطوع به (٤).

أما الرأى الثالث فيرجع خيال الظل إلى الصين. ويستند هذا الرأى علـى أسـطورة صـينيـة تعـود إلـى سنـة ١٢١ق.، حـيث تحكـى «أن الإمبراطور«ويو» قد سيطر عليه حزن عميق إثر وفاة زوجته التى كان يحبها حباً ملك عليه كل جنانه، ولم تفلح كل المساعى التى بُذلت لتسليته والترفيه عنه. وقد حاول فنان صينى أن يرفه عن الإمبراطور باختياره لسيدة شديدة الشبه بالإمبراطورة المتوفاة، وجعلها تمر أمام ستارة بيضاء على بُعد مناسب من الإمبراطور وادعى له أن هذا هو طيف الإمبراطورة الحبيبة. وقد نجح بذلك فى الترفيه عن الإمبراطور بهذا الشكل» (٥).

أما وجهة النظر الأخرى فهى تعارض خروج فن القره كوز من «جاوه» أو «الهند» أو «الصين» أو آسيا عامة، مدعية أن هذا الفن قد ظهر أولاً فى الغرب وانتشر منه إلى الشرق، وتزَعم هذا الرأى الباحثون الألمان(٦). وإن كنت أوضح أن هذا الرأى قد خلط بين خيال الظل وبين فن العرائس الذى ظهر عند اليونان، وتكلم عنه افلاطون وأرسطو ومعظم فلاسفة اليونان. وذلك لأن كل النماذج التى يضربها أصحاب هذا الرأى تنتمى إلى مسرح العرائس المحرك بالخيوط، وليس إلى مسرح خيال الظل المعكوس على الستارة. ولم يشر أصحاب هذا الرأى إلى أي دليل قاطع أو نص متوارث يدل على ظهور هذا الفن عند الغرب.

ولما كان التراث الشعبى لكل من الهند والصين وجاوه يحتوى على العديد المتنوع من المسرحيات الظلية التى وصلت إلى أيدى الباحثين، فإن الرأى القائل بأحقية آسيا والشرق بهذا الفن، يكون أكثر قوة وإقناعاً.

إن جزر الملايا وأندونيسيا قد عرفت الإسلام فيما بين [٧٠٠ = ١١٦٠هـ = ١٣٠٠ - ١٧٥٠م] والمراجع التاريخية تثبت أن التُجّار والرحالة العرب قد وصلوا إلى حدود الصين وشواطئها وأنهم استوطنوا جنوب شرقى

آسيا فى جماعات صغيرة، وأن الإسلام وصل إلى هذه البلاد اقتناعاً من المواطنين أنفسهم، ثم عن طريق الهند. وعلي هذا الأساس فإن العرب قد عرفوا هذه الشعوب قبل تأثير الإسلام، ومن المحتمل أن يكونوا قد تعلموا هذا الفن من الجاويين، فابن بطوطة الذى وصل إلى جاوه سنة (٧٤٦ هـ - ١٣٤٥م) يذكر فناً فيه تشابه كبير فى تكنيكه وتكنيك خيال الظل العربى والقره كَوز التركى، ففى كل منهم ستارة بيضاء وسراج بين اللاعب والستارة وشخوص من الجلد المقوى وتجسيد لعناصر الطبيعة على الشاشة، والمقدمة متشابهة أيضاً فى طريقة العرض والتناول (٧).

وهناك رأى اخر لا يمكن إغفاله؛ مفاده أن مسرحيات خيال الظل قد اتخذت طريقها من الصين إلى البلدان الإسلامية في الشرق عن طريق المغول والقبائل التركية المجاورة، وذلك فيما يبدو إبان القرن الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين، والسادس والسابع الهجريين، وأن غالبية العروض التى ظهرت فى مجتمعات الشرق الأدنى قد شاهدتها جماهير المتفرجين فى تركيا والبلاد العربية، وكذلك فإن معظم نصوص مسرحيات خيال الظل فى بلاد الشرق جميعاً وجدت مكتوبة بلغات تلك البلاد (٨).

الأسطورة التركية:

أما عن القره كَوز فى تركيا؛ فهناك أسطورة تحاول أن تثبت أن هذا الفن تركى خالص. إذ تشير إلى السلطان أورخان العثمانى الذى تولى العرش سنة ٧٢٦هـ = ١٣٢٦م، أمر ببناء جامع فى مدينة بورصة بعد فتحها، وكان بين العمال الذين يعملون فى البناء عاملان يُدعى أحدهما «قره كَوز» والثانى «حاجى واد» وكلاهما يملك من خفة الدم والمرح والفكاهة ما يجعلهما يقومان بحركات طريفة وفكاهات هزلية جعلت العمال يلتفون حولهما لمشاهدة ما يقومان به من ألعاب مُسلّية تاركين العمل، مما جعل حركة البناء فى المسجد تسير بخطى بطيئة، ولما سأل السلطان عن سر هذا الإبطاء والتأخير، أخبروه بوضع كل من «قره كَوز» و «حاجى واد» فأمر أن

يقوما بما يقومان به أمامه، فسعد بما رأى، حيث إنهمامثلا أمامه «محاورة الحمام ولكنه أمرهما أن يقلعا عن هذا حتى لا يتعطل البناء.

وخلال زيارة تفقدية أخرى رأى العمل فى الجامع لا يزال يسير فى بطء ملحوظ، فاستدعى رئيس المعماريين، وسأله عن السر، وما إن علم السبب حتى أمر على الفور بقتل كل من «قره كَوز» و «حاجى واد»؛ لكنه ندم وحزن علي اعدامهما كما تشير بقية الحكاية.

وكان هناك فى مدينة «بورصة» بتركيا رَجُل يدعى الكشترى أراد أن يُسرى عن السلطان ويذهب عنه حزنه؛ فعكس خيال كل من القره كَوز وحاجى واد على ستارة بيضاء، ونجح فى تسلية السلطان، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كان أول رائد لفن القره كوز فى تركيا[٩].

ومَدْفَن القره كَوز موجود فى مدينة بورصة على طريق «چكيرجه» ولكن لم يستدل أي باحث على مدفن «حاجي واد» فى المدينة حتى الآن.

وعلى شاهد قبر القره كَوز وجُدت قطعة شعرية ما زالت محفوظة تخلص كاتبها بـ «كُشْتَرِى» وحملها بعض المواعظ والمعانى العرفانية.

وهناك رواية أخرى بطلها الرحالة التركى **أولياچلبى** (١٦١١ - ١٦٨٢م = ١٠٢٠ - ١٠٩٤هـ) حيث يحكى أن:

«**حاجي أيواد أفلى أوغلى** هو تاجر يسمى «**يورقچة خليل**» وكان يتردد بين مكة وبورصة بشكل مستمر للتجارة فى العهد السلجوقي. أما «قره كَوز» فهو باكى چلبى أحد قساوسة القبط فى إحدي كنائس أدرنه وكان يعمل سائساً لتكفور قسطنطين فى استانبول. ولما كان تكفور يوفده كل سنة إلى **علاء الدين السلجوقى** التقى حينذاك مع حاجى واد وتم بينهما العديد من المباحثات والمحاورات».

وهكذا قام أرباب هذا الفن بتشخيص هاتين الشخصيتين بمحاوراتهم الشيقة بهذه اللعبة الظلِّية ولكن أولياچلبى لم يوثق لنا هذه الرواية التى وقعت أحداثها قبله بزمن طويل.

وعلي كل حال فإن التعبيرات المستخدمة في تركيا - كغيرها من دول العالم الإسلامي - للتعبير عن هذا الفن، فهي «القره كَوز» و «خيال الظل» و «ظل الخيال» و «طيف الخيال» وما شابه ذلك.

رأى الغربيين:

أما وجهةالنظر الغربية فتذهب إلي أن فن القره كوز أو خيال الظل قد وفد إلى تركيا على أيدي اليهود من **الأندلسوالبرتغال**. وهذا الرأي يجعلنا نسأل: هل كان خيال الظل معروفاً في الأندلس والبرتغال عندما وفد إليها اليهود؟

فإن كانت هناك إشارات قليلة تُشير إلي أن فن خيال الظل قد مُثل فى الأندلس [١٠]، فإن هناك أيضاً من الغربيين أنفسهم من يثبت أن فن خيال الظل ومسرح العرائس قد وفد إلي الأندلس على أيدى العرب[١١]. وعلى كل حال فإن المراجع التى تُشير إلي كلتا الفكرتين محدودة جداً.

وهناك دليل قاطع على أن مسرح خيال الظل كان معروفاً ومزدهراً فى مصر في العصر المملوكى، وأنه وفد من مصر إلى تركيا بعد الفتح العثمانى لمصر والشام.

فمحمد بن أحمد بن إياس الحنفى يذكر في كتابه «بدائع الزهور فى وقائع الدهور أن السلطان المملوكي «چقماق» قد منع تمثيل مسرحيات خيال الظل سنة ٨٥٣هـ = ١٤٥١م، وحرق كل شخوصها. وفي حوادث سنة أخرى يذكر أن السلطان ملك ناصر الدين قد أعجب وسعد جداً بعرض الخَّيال «أبو الشرع»، كما يعلن فى موضع آخر أن خيال الظل قد منع تماماً ليس فى شهر رمضان فقط بل طوال السنة،وكان هذا المنع بتاريخ ٩ ذو الحجة سنة ٩٢٤هـ، وكانت الأسباب التى استدعت ذلك هو ما أشيع عن أن العسكر العثمانيين يقومون بسلب العائدين ليلاً من مسارح خيال الظل، بل ويسرقون ويخطفون النساء والأطفال.

وفي موضع آخر، عندما يحكي عن حوداث شهر جمادى الآخرة سنة ٩٢٣هـ، وهو ما يهمنا في هذا الصدد، أن سليم الأول الذى فتح مصر سنة ٩٢٣هـ - ١٥١٧م، بعد أن شنق طومان باى على باب زويلة واستتبت له الأمور فيها بدأ يعد العدة للعودة إلي بلاده، فيذكر ابن إياس بالنص: «... وفيه أشيع أن السلطان سليم شاه ما كان بالمقياس أحضر فى بعض الليالى خيال الظل، فلما جلس للفرجة قيل إن المخايل صنع صفة باب زويلة، وصفة السلطان طومان باى لما شنق عليه. ولما انقطع به الحبل مرتين، فانشرح ابن عثمان لذلك وأنعم على المخايل فى تلك الليلة بمائتى دينار وألبسه قفطان مخمل مذهباً، وقال له: إذا سافرنا إلى استانبول فامض معنا حتي يتفرج ابنى على ذلك[١٢]. وكان ولده سليمان القانونى في الواحدة والعشرين من عمره آنذاك. وفى ٢٠ حزيران (يونيو) سنة ١٦١٢م = ١٠٢١هـ، استجلب أوكوز محمد باشا الصدر الأعظم بعض لعبة القر كوز من مصر عند زواجه من جوهر خاتون شقيقة السلطان، كما أن السلطان أحمد الأول الذى اعتلى العرش سنة ١٠١٢هـ = ١٦٠٣م، قد شاهد فى أدرنة عروض داوود العطار أحد الخياليين الوافدين من مصر [١٣].

من هذا السرد يتضح أن خيال الظل كان معروفاً في مصر منذ القرن الحادى عشر والثانى عشر للميلاد، بينما نجد أن أول ظهور لعروضه المسرحية قبل **جنكيزخان المغولي** يرجع تاريخه إلى ما بعد نهاية القرن الثالث عشر أو بداية القرن الرابع عشر للميلاد. فمسرحيات ابن دانيال (١٢٤٨ - ١٣١١م) بلا شك قد سارت علي درب سابق لعروض ظلِّية قبلها، وهو ما يتضح من مستواها الفنى والأدبى الناضج نسبياً.

مسرح ابن دانيال

بين أيدينا ثلاث مسرحيات لمحمد بن دانيال بن يوسف ما بين شعرية ونثرية وزجلية؛ وهي **«طيف الخيال»** و**«عجيب وغريب»** و**«المتيم»**.

وتبدأ «طيف الخيال» بحمد الله والصلاة على النبى ﷺ والدعاء للسلطان، ثم يقدم الراوى بمقدمة تشُير إلي حملة السلطان على الفساد وتخريبه أماكن الفسق والفساد.

أما أبطال المسرحية الخيالية فهم: الأمير وصال، أحد أمراء الجند، ومجموعة من الشخصيات المعروفة فى المجتمع المصرى المملوكى. ويدورالموضوع حول رغبة وصال فى الزواج من إمرأة ذات حسب وجمال. ولكن الخاطبة «أم رشيد» توقعه فى عروس شديدة القبح، فيغضب ويتوعد، ولكنه يقتنع فى النهاية بأن الله أوقعه فى شرك ما قدم من أفعال الشر. فأعلن التوبة وغسل معاصيه بالحج لبيت الله الحرام وزيارة مسجد الرسول ﷺ.

والمسرحية الثانية «عجيب وغريب» فهى استعراض لأنماط ونماذج معينة من واقع الحياة الشعبية، فى الشارع والسوق حيث مصدر المعرفة والتكسب، والتحايل على الرزق بشتى الحيل؛ ففيها النصب والاحتيال والسلب والمراوغة والمساومة. فهى بهذا معرض لكثير من مظاهر الحياة اليومية للمجتمع وعيوبه.

أما المتيم» فتدور قصتها حول الحب والهيام وحيل المحبين فى عصرالكاتب، حيث يتعقب فيها واحداً منهم هو «المتيمّ» ويعرض محاولاته وصنوف حيله لبلوغ مأربه من محبوبته. وتكاد تكون هذه البابية مبنية على حلقات االمصارعة بين القطط والكلاب والديكة والخرفان والثيران الخاصة برقباء «المتيمّ» حيث يتغلب عليهم جميعاً.

والتراث العربى يسجل لنا أن الشاعر العربى عمر بن الفارض تكلم بشكل مسهب عن خيال الظل، وله بابية شعرية نطالع فيها مرور الجمال وعبور السفن للبحار، وجيوشاً تخوض المعارك؛ فى البر والبحر، ومرور الجُند، سواء أكانوا مشاة أو خيالة. وكذا الصياد وهو يلقى شباكه، والوحوش وهى تُغرق السفن فى البحار، والسباع وهى تفترس صيدها من الحيوانات الأخرى (١٤).

ففى المسرحية الأولي تمثل شخصية «وصال» الخاطئ التقليدى فى العمل الدرامى الكلاسيكى الذى لابد أن تنتهى القصة بأن يلقى جزاء ما اقترف (١٥) ، ويرسم المؤلف صورة الفساد الذى يعيشه وصال بمجرد ظهوره، ويمدحه بما يُشبه الذم، وتدور مشاهد البابة وأحداثها بين كلام الراوية «طيف الخيال» وتسلسل المشاهد وتتابعها مع البطل ومن يلقاهم ويحادثهم حتى خاتمتها (١٦). أما عجيب وغريب، فكلاهما نقيض للآخر؛ فغريب ماكر وفقير بينما عجيب ممن يشكرون الله على خلقه ويدعو كل الشحاذين والمتسولين إلى الجد والنشاط ليحصلوا على المال عداً ونقداً.

وبقية الشخوص فى هذه البابة والبابة الثالثة كلها أنماط مستقاة من البيئة الشعبية المصرية، حيث نرى بينهم الحاوى والجراح المتطبب وقارئ الطالع والساحر والداعر، ونرى مدربى الحيوانات كالقردة والقطط والسباع والكلاب.

ومن أسماء أبطال المسرحية أبو القطاط وزعبر الكلبى، وشبل السباع، وناتو العبد الأسود، وبالع الزجاج، ويلي ذلك صراع الحيوانات. ومن الجدير بالذكر أن الرحالة التركي أولياچلبي الذى زار مصر سنة ١٠٨٢هـ = ١٦٧١م، حيث قضى بها فترة طويلة، كان قد ذكر فى كتابه **سياحتنامه**» أنه قدرأى نوعاً من الفنون فى مصر من بينها مصارعة القطط والكلاب والديكة والكباش (١٧).

المضامين الاجتماعية:

وكل هذه الأنماط البشرية والحيوانية نصادفها فى مسرحيات «القره كوز» التى عرضت فى مدينة استانبول خلال القرن السادس عشر الميلادى، شخصيتا: «قره كَوز» و «حاجى واد». الأول شخصية بسيطة طاهرة الروح تستخرج الحكم من الأحداث بشكل مضحك، ذكى بالرغم من أميته البادية. ليس عالماً ولكنه صاحب معرفة ونفاذ بصيرة، يسعد بالخير والجَمَال، وبكل ما هو حسن وطيب وجَميل، سواء أكان ذلك فى اللغة أو الأخلاق أو السلوك،

ويسخر دائماً من كل تزييف أو تقليد ممسوخ لهذا الخير والجَمال، كما يسخر من كل دخيل على مجتمعه [١٨].

أما «حاجى واد» فهو على النقيض تماماً، شخصية مصطنعة في المجتمع، تلقي قسطاً من التعليم، يتشدق بمصطلحات علمية وفقهية دون أن يعى مدلولها، يسعد بكل ما هو عجيب أو غريب أو أجنبى، سواء فى اللغة أو الفكر أو الموسيقى، شخصية مادية نفعية صرفة،ومن هنا كان يتولد الصراع الساخن بينه وبين القره كوز.

كما أديت بمهارة فائقة على ستارة خيال الظل التركى شخصيات الأقوام التى امتزجت ببعضها البعض وكونت المجتمع العثمانى كالترك والفرس والعرب والروم والأرمن والأرناؤوط واللاظ والأكراد والچركس واليهود بكل السمات المميزة لكل قوم من هذه الأقوام. فلم يفلت الأرناؤوطى بتعصبه وانطوائه واليهودى ببخله وخسته واللاظى بثورته وفورته وتقطيب جبينه عند التحدث.

كما أن شخصيات؛ الترياقى والحشاش والمتطفل والمتسكع، والمتلهفة على الزواج، والخاطبة، والراقصة، والأخنف والأطرش والمتلعثم والأبله والسكير والمجذوب كلها من الأنماط الشعبيةالتى عرفت طريقها إلى ستارة المسرحيات الظلية والتى تُعد مع ما يحيط بها من مناظر ومظاهر متعددة وثيقة تارخية لدراسة الناحية الاجتماعية للمجتمع التركى فى تلك الحقبة.

وقد استمد خيال الظل أيضاً موضوعات من الأدب الكلاسيكى سواء العربى أو الفارسى أو التركى كليلى والمجنون «قيس وليلى» وخسرو وشيرين، وفرهاد وشيرين، ويوسف وزليخا، ولكن لابد من الإشارة هنا إلي أنها قد غيرت بما يتلاءم مع روح الفن الفكاهى الساخر.

اللغـة:

وكانت تركية «القره كَوز» كعربية «طيف الخيال» و «عجيب» المصرى **لغة صافية شعبية أصيلة خالية من أى دخيل، منغمة بعيدة عن كل تعقيد.**

هى تركية أهالي استانبول، كما كانت لهجة القاهرة هى السائدة فى بابات خيال الظل المصرى، تتكرر فيها من حين لآخر الأمثلة الشعبية والحكم والأقوال المأثورة والمناظرات اللفظية والتورية المحببة إلى نفوس الشعب بكل طبقاته.

والموضوعات التى تناولها مسرح «القره كوز» التركى عن طريق كتاب «القره كوز» التى جمعها «محيى الدين سويلان خيالى كوچوك على» من الواضح أنها تناقلت من الأجداد إلى الآباء فالأبناء. وعلى الرغم من أنه من الصعوبة بمكان أن نعثر على انطباع صادق ومحدد لمحتويات بذاتها لأى مسرحية قره كوزية، إلا أننا استناداً إلى الكتاب السابق وكتاب «دراسات فى المسرح والسينماعند العرب» للمستشرق لنداو نستطيع أن نقرر أن أحب الموضوعات التى تطرق إليها هذا الفن الشعبى كانت كما يلى:

١) الـ «قره كَوز» جاهل و «حاجى واد» يحاول أن يعلمه كيفية التصرف فى المواقف الصعبة.

٢) «قره كَوز» يبحث عن عمل وفى صحبته صديقه حاجى واد الذي يغمره بنصائحه وإرشاداته وهو يظهر افتقاده القدرة على العمل.

٣) «قره كَوز» يحاول أن يأتى بالممنوع من الأشياء بدافع حب الاستطلاع أو شوقاً لرغبات معينة أو بسبب طمعه فى شئ ما، وفى تلك المواقف لا ينقذه غير رفيقه «حاجى واد» وذلك بعد أن يحصل منه على وعد بأن يكف عن صفعه، وأن يقدم فى الليلة القادمة عرضاً أكثر بهجة.

٤) «حاجى واد يدرب«قره كَوز» على بعض الحِرَف والألعاب التى يسئ فهمها.

٥) «قره كَوز» يأتى من الأفعال التى تعرضه إلى بعض المتاعب، ثم يجد نفسه فى موقف حرج.

هذا بالإضافة إلى الموضوعات الكلاسيكية المستمدة من الأدب العربى والفارسى والمترجمات عن الآداب الأخرى، كقصص **ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة والبخلاء** وما شابه ذلك من الطرائف.

فصول المسرحية:

وبدراسة التراث الذي وصل إلى أيدينا، نجد أن المسرحية الظلية فى شتى منابعها قد انقسمت إلى أربعة فصول:

١) **المقدمة:** وكانت عبارة عن افتتاح ثم الغناء ثم ابتهال إلى الله ودعاء للحاكم وشكر للمتفرجين وتمنيات لهم بالمتعة والعبرة وكل هذا عن طريق الراوى الذي يقوم بدوره «حاجى واد».

٢) **المحاورة:** وهى فى الغالب الأعم تدور بين الـ «قره كَوز» و «حاجى واد» وتعتمد علي اللفظ اعتماداً كلياً، وهدفها تسليط الأضواء على الفوارق الواضحة بين شخصيتى القره كوز وحاجى واد التي تمثل كل منهما نمطاً معيناً من البشر.

٣) **الفاصلة:** وهى المسرحية نفسها، وتشتمل على كل الأحداث التى تتكون منها البابة وتشترك فيها بقية الشخصيات والشخوص الموجودة.

٤) **الخاتمة:** وفيها إذا كان حاجى واد هو الذى قدم المقدمة فإن القره كَوز هو الذي يقدم الخاتمة؛ وفيها يتمنى للمشاهد أن يصيبه ما أصاب البطل من خير، ويجنبه ما وقع فيه من مآزق، ويعتذر عن أي قصور بدر منهم فى هذا العرض متمنياً تلافيه فى العرض القادم الذي يعلن عنه.

التأثير ... والتأثر:

هكذا يتضح مدى التأثر التأثير المتبادل بين منابع هذا الفن الشعبى الشرقى الأصيل، الذى كان للموسيقى الشرقية الأصلية دور بارز أيضاً فيه.

وكان البطل الرئيسى فى بابات هذا الفن يطرب للموسيقى الشرقية الأصيلة مفضلاً إياها عن موسيقى اللاظ المتأثرة بالموسيقى البيزنطية أو موسيقى الروم المتأثرة بالموسيقى اليونانية القديمة.

وكما هو معروف فإن الترك منذ أن كانوا فى أواسط آسيا قد واءموا بين حركاتهم والموسيقى ودمجوها فى كل أعمالهم، وأنهم منذ القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين قد وحدوا بين الموسيقى والعادات الشعبية. كما

أن شعراء التكايا والمعسكرات فى الأناضول وأواسط آسيا هم أول من أنشد شعراً دينياً بمصاحبة الدف والناى. ومن هنا كان توظيف الموسيقى فى مسرحيات خيال الظل عملاً مهماً وتقليداً متوارثاً (١٩).

وفى بداية هذا القرن قامت تجربة مثيرة فى مدينة استانبول، تمثلت فى تقديم مسرحيات ظلية حية. ففى عام ١٩١٠م، قدمت على **«مسرح الشرق»** الواقع فى حى **«شهزاده باشى»** ومسرح **«أوديون»** فى حى **«بك أوغلى»** أوبريتات ظلية حية بممثلين حقيقيين. كما أن الممثل الكوميدى المشهور **«ناشداوزجان»** قد لعب أدواراً ظلية فى مسرحيات من مسرحيات القره كَوز.

الهوامش

(١) تنطق الكلمة «قراجوز» و «قراقوش» وتعنى العين السوداء أو «الطائر الأسود». والبعض يعتبرها «قره قاش» أى الحاجب الأسود.

(٢) دراسات فى المسرح والسينما عند العرب. تأليف: يعقوب . م . لنداو، ترجمة أحمد المغازى. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص ٤.

(٣) G.A.J Hazeu, Bijdrage tot de Kennis von het Javanische Toneel, Leiden 1897. P.3

(٤) H.H. Wilson, Select Specimens of the theatre of hindus. London 1871. 77. P. 390.

(٥) محيي الدين سويلان، قره كوز، استانبول ١٩٦٩م. ص٢.

(٦) Hermann Reich, Der Mimus, Ein Litterar. entwicke. lunge Scich-ticher Versuch, 112 Berlin 1903. P 616.

(٧) Metin And. Geleneksrl Turk Tiyatrosu, Ankara 1969. S. 777.

(٨) لندوا، دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ص ٥١.

(٩) محيي الدين سويلان، قره كوز، ص ٢٠.

(١٠) J.R. Varey, Histori de los titeres en espana, Medrid 1957. P. 10.

(١١) J.R. Varey, Minor Dramatic. P. 14.

(١٢) محمد بن أحمد بن إياس، بدائع الزهور فى وقائع الدهور، طبع بولاق، سنة ١٣١١هـ، جـ٢، ص ٣٣، وص ٣٤٧، وجـ٣، ص ١٨٣، وجـ٥، (طبع القاهرة ١٣٨٠هـ = ١٩٦٩م) ص ١٩٢.

(١٣) Metin and Geleneksel Türk Tiyatrosu, S. 113 R.A Nicholson, Studies in islamie Mysticism, Cannaridge, 1921. P. 189.

(١٥) د. محمد زغلول سلام، الأدب فى العصر المملوكى. جـ١، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م، ص ٢٩٤.

(١٦) إبراهيم حماده، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال. المؤسسة المصرية العامة، القاهرة ١٩٦٣م.

(١٧) أوليا چلبى، أوليا چلبى سياحتنامه سي. استانبول ١٩٣٨م، ص ٦٥٨.

(١٨) Nihad Sami Binarli, Karagöze Dair. S, 6.

(١٩) د. الصفصافي أحمد المرسي، تأثير خيال الظل العربي في القره التركي، حوليات كلية الاداب جامعة عين شمس، ١٩٨٣م.

﴿ الورقة السابعة ﴾

التلقى الدينى عند يونس أمره..

- حول حياة يونس أمره..
- تفاؤلية يونس أمره..
- التلقى الإلهى عند يونس أمره..
- مفهوم النبوة عند يونس أمره..
- التلقى الأخلاقى عند يونس أمره..
- الإنسان عند يونس أمره..

التلقي الديني
عند الشاعر الشعبي يونس أمره(*)

١- حول حياة يونس أمره (٦٣٨ - ٧٢٠ هـ = ١٢٤١/٤٠- ١٣٢١م).

يونس أمره درويش تركي نشأ وتربى في الأناضول ثم ارتقى بتفكيره الديني حتى أصبح مفكراً دينياً. ومن دراسة أعماله يتضح أنه كان فقيراً. تتلمذ على يدي الشيخ طابدوق أمره[1] وتثبت بعض المراجع أن الشيخ حاجي بكداش[2] هو الذي حوله إلى طابدوق أمره. وإن كانت شخصية يونس تختلف عن البكداشية بالرغم من أن له تقارباً وارتباطاً بكثير من التيارات والطرق الصوفية، فكثيراً مانصادف في أشعاره أسماء كل من منصور الحلاج (ت ٣١٠ هـ = ٩٢٢م) وبايزيد البسطامي (ت ٢٦١ هـ = ٨٧٥م) ومولانا جلال الدين الرومي (٦٠٤ - ٦٨٨ هـ= ١٢٠٧- ١٢٧٣م) وابراهيم ابن أدهم (ت ١٦٦ هـ= ٧٨٣م).

وقد خلف لنا يونس أثرين شعريين هما:

أ- ديوانه. ب - رسالة النُصْحيَّة.

ومما يفهم من هذه الاشعار أنه كان شاعراً جوالاً طاف بكثير من ولايات الأناضول وايران وآذربيجان. ومن اعترافاته ودراسة أشعاره يتضح أنه كان يعرف العربية والفارسية بدرجة ما. وهذا ما أثرى ثقافته الدينية، وجعله يترنم بهذه الأفكار في أشعار تركية سلسة. كما يتضح أيضاً أن «يونس» كان ملماً إلى درجة ما بالفلسفة الشرقية بل وحتى بالفلسفة اليونانية خاصة بعد أن تُرْجم العديد من الآثار اليونانية إلى العربية منذ عصر الخليفة المأمون (ت: ٦٣٠ هـ = ١٢٣٢م) واهتمام المسلمين بهذه الفلسفة.

(*) هذا البحث مقبول للنشر في حولية كلية الآداب - جامعة عين شمس العدد السابع عشر سنة ١٩٨٢/٨١م. وقد قدَّمه الكاتب ضمن أبحاث الترقية لدرجة استاذ مساعد.

لقد حاول يونس أمره أن يجد جواباً للاسئلة التى كانت تحيره ألا وهى (من أين أتينا؟ وإلى أين نمضى؟) وإن كان الوجود قد استأثر بأكبر حيز من تفكيره، فقد حاول الوصول إلى سر ذلك الوجود، وتوضيح طريق السعادة. وباختصار فإن يونس أمره قد تناول العديد من الأفكار الفلسفية الدينية فى أشعاره.

ويمكن القول أن يونس قد عاش حياة طويلة إلى حد ما، وعبَّر عبر هذه الحياة عن الفلسفة الخاصة بالأناضول، وسكانه وأظهر نموذجاً فريداً لأخلاقيات الدرويش الأناضولي. ومن أشعاره أيضاً يتضح أنه توفى عن إثنتين وثمانين سنة. وكانت وفاته ٧٢٠هـ = ١٣٢٠م.

وأكثر دارسيه متفقون على أن مدفنه موجود فى قرية «صارى كوى» التى كانت من قرى «اسكيشهير» ومازالت تابعة لها. وإن كان الجدل مازال دائراً حول المكان الذى يوجد به مثوى شاعرنا، وربما مرجع ذلك إلى أن المطالبين به كثيرون لكونه مفكراً شعبياً، وكل منطقة طاف بها أو أقام فيها فترة ماتُطالب بأحقيتها به – ومن أهم المناطق المطالبة بأحقيتها بنسبة يونس إليها هى:

چاى كويى: Gay Koyü التابعه لـ: بورصة وطوزجى كويى Tuzcu Koyu التابعة لأرضروم واونية كويى: ünye Koyü القريبة من أفيون وقرية أمره سلطان «أى سلطان أمره» وتيرهTire وسيواس Sivas وقيرشهير Kirsehir وبولى Bolu وكچى بورلى Keciborlu وأولى بورلىborlu Ulu وأمره سلطان المعروفه بـ قوله «وقرية طاپدوق بضواحى أقسراى وكذلك قرية قرامان.

ولكن المنافسة أشد ماتكون بين المقتنعين بقريتى قرامان وصارى كوى. وإن كانت أكثر الأدلة وأقربها إلى الاقناع هو وجود مدفن يونس أمره فى قرية «صارى كوى» "Sare Koy".

٢ - تفاؤلية يونس وانسانيته

إن أهم مايميز يونس هو إنسانيته؛ فإنه يحب الإنسان ليس الإنسان المسلم فقط بل الإنسان لكونه انساناً، ويعتقد اعتقاداً راسخاً أن السعادة إنما تتحقق عن طريق هذا فقط. وكثيراً ماكان يردد أنه لا جدوى للعبادات مادامت لا تُراعى كسب قلب الإنسان، ويصرح كذلك بأن السمو والإرتقاء بمشاعر الأخوة بين بنى البشر جميعاً هو من أوامر اللّٰه سبحانه وتعالى ولننظر فى مقطوعته الشعرية الشعبية التالية؛ لنرى كيف كان ينفر من «الأنانى» ومن ذلك الذى لايراعى «جبر خاطر الانسان»:

رب شيخ أبيض اللحى ... لا يعلم حاله مطلقا
لاينال من الحج ثُرا ... إذ هو حطم قلبا

***

القلب مخدع الاله ... ورعى الرب الفؤاد
وخاب الامل فى الدارين ... من حطم الفؤاد

***

ماتعده لنفسك
أبغه أيضاً لغيرك
ومرام الكتب الأربعة
هو هذا.. لوتدرك[٣].

لقد أوضح يونس أمره فى أشعاره أن ارتقاء وسمو الحب الانسانى هو أن تنظر إلى كل الأمم بعين واحدة، وأن تكسب محبة قلوبهم وألاّ تكون متعصباً.

لقد عارض بشدة النظرة الضيقة. واستطاع أن يعلو فوق قيود المذاهب، واهتم قبل كل شئ بالقيم الروحية، وسعى إلى تقوية الخصائص المميزة للإنسان لدى كل البشر. ويتضح ذلك من النماذج التى نسوقها:

تعالوا لنتعارف ولنتمسك بالأيسر فى الأمر
فلنحب ولنتحاب فالدنـــيا لن تـدوم لأحـد

***

اسع، اكسب .. كل ... أطعم..
واحصل على قلب يحبك..
فزيارة قلب،
تعدل مائة كعبة(٤).

فيونس أمره فى شطره «ولنتمسك بالأيسر في الأمر» ولاشك قد تأثر بالحديث النبوى الذى مفاده «يسروا ولاتعسروا، بشروا ولاتنفروا» وكما هو معروف فإن الرسول عليه الصلاة والسلام قد عبر فى كثير من الأحاديث عن الحب والتآخى بين بنى البشر وعن الرحمة والتراحم فيما بينهم. وكم كان يونس أمره موفقاً حين عبر عن دعوة محمد ﷺ حين قال «فلنحب ولنتحاب».

أما النماذج التى سنتعرض لها فيما يلي من أشعار يونس والتى تعبر عن رؤياه الفلسفية فإنها تحمل قيماً انسانية رائعة:

«إذا حطمت قلباً ذات مرة، فمـــا أقـمته لـيس بصـــلاة
ولـــن تـطهر الخليقة كلها وجـــــهـك ويــــــديـك»

***

ومَنْ لاينظر بعين متساوية إلـــى كـــل الـخــلـيقة
فـــهو فى الحقيقة عاص لـلشــــرع والأوليـــــاء

***

وإذا ماقلت للإثنين والسبعين ملة هـــذا مـــاقترفت يداى
الخـــــــوف خيــــــانة.. فلـماذا اذا أنا أخـــاف»

***

فيونس فى أشعاره هذه قد تخطى حدود أمته، وأعطى نموذجاً طيباً للتسامح الدينى الراقي الذى يعلو فوق فوارق الجنس والدين والمذهب فهو

يُطالب بأن ينظر بنو البشر بعضهم إلى بعض بعين التسامح والمساواة، وأن يحب بعضهم بعضاً بغض النظر عن الدين والمذاهب، ومن لايفعل ذلك فهو مخالف للشرع والدين. إن صفحات التاريخ مليئة بالصراعات الدينية بين الأديان. بعضها مع بعض وأحياناً داخل الدين الواحد ذاته لقد لقي الآلاف من المسلمين حتفهم بسبب الصراعات المذهبية، وكانت الحروب الصليبية مثالاً حياً على تلك الصراعات الدينية خاصة وأن الحروب الصليبية الاولى/ ١٠٩٦ والثانية/ ١٠٩٩ قد وقعتا قبل مولده بمائة وخمسين سنة، أما الخامسة ١٢١٧م والسادسة ١٢٢٩م فقد وقعتا فى سني مولده. أما السابعة ١٢٤٥/١٢٤٩ والثامنة (١٢٦٨ - ١٢٧٢م) فقد عاصرهما، وشاهد ماحدث فى أعقابهما من خراب للنفوس، ودمار لكل ماشيَّده الانسان.

إن يونس أمره ضد هذه الصراعات، ووصل إلى اقتناع بسيط ولكنه مهم هو أن الحب الالهى لقادر على أن يُلين الجانب الإنسانى، وأن يجعل الإنسان يصل الى الحقيقة ويدع التعصب الأعمى وينفر من تلك الصراعات التى لاتؤدى إلاَّ إلي خراب الإنسان ذاته. والنماذج التالية خير شاهد على تلك النظرة:

(«هل ذلك الذى يشعر بالحب متسامياً فوق الدين والوطن
من الممكن أن يختار مذهباً أو ديناً مفنياً ذاته».
لو سألت عن الدين والديانة، فما حاجة العشاق إلى الدين
فالعاشق يصير ترابا أما الدين والديانة فلايعرفا الزوال.

***

العشق إمامنا والقلب جماعة
وجه الحبيب قبلتنا والصلاة دائمة
من يرى وجه الصديق فقد هتك الشرك
ولهذا فقد نحي الشريعة جانباً
نحن لانقول لأحد إن دينك مخالف
فإذا ماكان الدين تاماً تولد المحبة(٦).

وكم يذكرنا يونس في هذه المعاني بـ «مولانا جلال الدين الرومي وسيتضح مدى التشابه عندما تقرأ الرباعية التالية لمولانا جلال الدين الرومي حيث يقول:

أقبل.. أقبل.. مهما كنت ... فأقبل

لو كنت كافراً، أو عابداً للنار أو للصنم أيضاً.. فأقبل

فدارنا ليست دار القنوط..

فتعال.. لو كنت قد رجعت في توبتك مائة مرة...

فهكذا شارك يونس مولانا في تفاؤليته وتسامحه تجاه الأديان وفي مشاعره الانسانية، وكثيراً ماكان يذكر مولانا في أشعاره بكل الحب والتقدير.

كما أنه ذكر في أشعاره بكل التقدير والإحترام منصور الحلاج ذلك العاشق الالهي الذي أبدى احتراماً وتسامحاً تجاه كل الأديان وعبر عن اقتناعه بوحدة الهدف عند كل الأديان.

كما يمكن القول إن يونس أمره كان على دراية وعلم بفلسفة محي الدين بن عربي، فإذا كانت فلسفة بن عربي مبنية علي نظرية الفناء في الله وأن غاية الأديان وهدفها هو إصلاح الإنسان معنوياً فإن يونس أمره قد سلك نفس الطريق تقريباً وإن كان قد ركز على المحبة الالهية. ووضع الحب الالهي بديلاً عن الدين والمذهب والقومية بل وأحياناً بديلاً عن العبادة، فالعاشق لله - عنده - يحب رفيقه، بل ويحب كل بني البشر (ومثل هذا المحب ألا يكون قد سار على نهج ومنهج الآيات القرآنية الكريمة «لا إكراه في الدين «و» لست عليهم بمسيطر».

من هذا يتضح أن يونس أمره كان مفكراً أعطى للنظرة الانسانية أهمية كبيرة. وأنه قد أحب الانسان بغض النظر عن دينه أو جنسه أو لغته أو وضعه الاجتماعي، وأنه قد حاول - جهد الطاقة - التعرف على الانسان بكل نقائصه فإنه - أي الانسان - في النهاية مهما كانت تلك النقائص من

خلق الله، وسعى كذلك أن يوضح للانسان طريق الخلاص ألا وهو الحب الالهى» وحب الانسان لأخيه الانسان والتفكير العميق فيما يحيط به من أحداث الطبيعة.

٣- التلقى الالهى عند يونس أمره

طبقاً للديانة الاسلامية فالله واحد أحد لم يلد ولم يولد لاشبيه ولانظير له، خالق كل شئ، يقول للشئ كن فيكون، لاحاجة لديه للمخلوقات، هو موجود قبل أن يوجد الوجود، أزلى قبل أن يوجد الأزل، لابداية ولانهاية له، ما أراده كان ومالم يرده لم يكن.

لله الصفات والأسماء الحسنى، وكانت الصفات الذاتية لله سبحانه وتعالى هى محل الصراع بين مختلف المذاهب الدينية وإن كانت أهمها قد صدقت وآمنت بأن الله سبحانه وتعالى منزه عن التشبيه، وأن الانسان والكون شئ مستقل عن الذات الالهية وإن كانت بعض الطرق الصوفية آمنت بوحدة الوجود أي أن الله والموجودات شئ واحد وبالتالى فقد اعتقدوا ان هناك وحدة بين الله والانسان وهكذا كان هناك اتحاد اتصال حلول. وطور بن عربى هذه الافكار فى نظرية وحدة الوجود.

ونحن نرى أيضاً أثر هذه النظرية فى أشعار مفكرنا الشعبى يونس أمره. بحيث نراها واضحة فى تلك الأشعار التى ترنم بها خلال انجذاباته الصوفية، بينما نراه فى أشعار أخرى وقد قبل بفكرة الفصل بين الانسان وربه طبقاً لنظرية وحدة الوجود. فالكون عبارة عن مظهر من مظاهر وجود الله، والانسان هو جزء من الله والجزء دائما مايسعى إلى الاتحاد بالكل وأعلى درجات السمو البشرى هو أن يفنى الانسان فى الله.

وقد عبر يونس أمره فى بعض أشعاره عن الوصول إلى الله والفناء فيه عن طريق العبادة والرياضات النفسية، وأن ذلك الانسان الذى وصل إلى الله وفنى فيه يستطيع أن يتحدث بلسان الله، يستطيع أن يقول للشئ كن فيكون.. ولدى نموذج من هذا النمط الشعرى عند يونس أمره:

«أنا سبحان اللطيف القادر على كن .. فيكون

أنا سلطان الجميع، الرازق بلا انقطاع،

الخالق من النطفة، ومخرج الطير من البيضة

أنا سبحان مُنْطق لسان القدرة والذكر

أنا من جعلت البعض زاهداً والبعض فاسقاً

ستَّار العيوب معطى الدليل والبرهان

رافع ستائر الجسد خالق المسام فى جلد البدن

صاحب القدرة على مهام الأمور، أنا الظاهر والباطن

أنا الباطن والظاهر، أنا الأول والآخر

أنا خالق الكون جميعاً مرتبه ومدبره منذ الأزل..

لاترجمان له، فكل شئ له عيان

ان يونس له ألف اسم واسم.. أنا صاحب القرآن»(٧).

وهناك أشعار أخرى ليونس شبيهة بتلك الأشعار السابقة بل إنه وصل بالعشق الالهى إلى درجة الفناء فى اللّه، وصل إلى الوجود الالهى بفناء نفسه عن طريق هذا الحب الذى أنساه أنانيته، وأصبح لايرى شيئاً سوى وجود الله، ولايفكر فى سواه، إنه يغوص فى أعماق بحر الحب الالهى خلال استغراقه المعنوى «الصوفى» وسنرى بعض النماذج الأخرى التى تبين فناء يونس فى ربه، وكيف أنه نسى أنانيته فى ذاتية الله سبحانه وتعالى:

(منذ أن رشفت من رحيق الحب، وأنا لا أدرى كنهة نفسى)

هكذا فقدت نفسى، ولو طلبتها فلن أجدها.

فلا تجلس هكذا متيقظاً، ولاتتحدث عن كلمة اليقظة..

محب، أسير العشق، ولن أفيق من سكراته

أقدم الكأس الى يونس وأنا القائل أنا الحق

وقدَّم إليَّ رشفة فاحتسيتها ولم استطع أن أفق بعد.

***

إن نار الحب تكوى مابين أضلعى دوماً
ودارت رأسى بهذا الحب ولم تفق أبداً
أصبحت عاشقاً لذلك السلطان وغنمت روحى الفراق
ولازمت قيود الحب عنقى واستمرت هكذا..

***

إن حبك قد سلبنى نفسى
ولـم يعـد لـى سـواك
احترق منذ الأمس واليوم
ولـم يعـد لـى سـواك
لا أسعد بالوجود
ولا أبتـئس بالفـــناء
انى أتلاشى بحبك
ولـم يعـد لـى سـواك
إن حبك يقتل العشاق
ويغرقهم فى بحر الهيام
إن الكون ملئ بالتجلى
وليـس لـى سـواك..

***

ان عزرائيل لن يأتى ليقبض روحى
ولن يَمْثُل ملك الحساب إلى صدرى
فماذا عساهم يسألوننى
وقد أصبحت أنا السائل..
لقد فتح الحق الباب لـ «يونس»،
وعبـد يونـــس الحــق
وكانت دولتى هى الباقية
وأصبحت سلطاناً بينما كنت عبدا..

أينما وليت ناظرى فأنت ملء المكان
فأين أضعك وقد ملئت جوانحى

***

«شربنا شراباً من ساقى خمارة العرش العظيمة
ونحن سكارى ذلك الساقى والأرواح هائمة به
وترنيمات سكارى مجلسنا تقول أنا الحق
وهم متيمون به كآلف منصور الحلاج»(٨).

***

ويسجل تاريخ التصوف أن منصور الحلاج هو الذى قال أنا الحق وقد أجاز رجال الشريعة قتله بسبب هذه القولة. وكان بايزيد البسطامى ممن قالوا مثل تلك القولة الهادرة. حيث اشتهر بـ (ليس تحت جبتى شئ سوى الله) وهناك أقوال مأثورة شبيهة بتلك الأفوال للسهروردى المقتول ومحى الدين ابن عربى ومولانا جلال الدين الرومى. وقد اتخذ أهل الشرع والسنة موقفاً حازماً من قائلى مثل هذه الأقوال. ولقد كفّروهم أحياناً، وأحياناً أخرى اكتفوا بوصفهم بـ (ملحدين).

أما أرباب التصوف فقد وصفوا أهل الشريعة بأنهم يفتقرون إلى الحب الالهى، والفهم العميق لروح الدين، واستمرت هذه الصراعات الفكرية عصوراً، ومازالت تنشب من حين لآخر. وإن كان هدف كل الطرفين هو رضاء اللّه وحسن قبوله. والجدير بالذكر هو أن بعض رجال التصوف فى حالات الوجد الصوفى، وهيامهم فى الخالق يعبرون عن وحدة الوجود، والفناء فى اللّه فى عبارات تفيض وجداً وهياماً ولكن فى أوقاتهم العادية لايدعون أنهم يكّونون والاله وجوداً واحداً. وكما يقول الغزالى ربما أن المتصوفة فى حالات وجدهم قد قصدوا معانى تختلف عن تلك المفاهيم التى نفهمها ظاهراً. وشاعرنا الشعبى المعنى بالدراسة قد توجه إلى اللّه فى أشعار خاشعة يعظّمه، ويسأله فيها العون والعناية. وتعبيراته فى تلك

الأشعار تبين أنه لم يكن يدعى الأنانية مع الله. وبمعنى أدق، إن يونس أمره فى لحظات الوجد قد جاش فى أشعاره وعبر عن وصوله إلى الحب الالهى وتناسيه ذاتيته هو بينما فى أشعاره العادية يعود إلى التوسل إلى اللّٰه سائلاً إياه العون والشوق والحب. ولنتناول بعض النماذج من هذه الاشعار:

ياإله الحق... ياإله الحق.. لاوجود لذاتك يا إلهى

اغفر ذنوبنا، يا إلهى ياذا الرحمة الواسعة

العبيد عبادك، وأنت لعبادك ذوى الذنوب اللامتناهية

أدخلهم جنتك، وليركبوا البراق يا إلهى

احتس البلايا يايونس.. ابك.. وتألم

توسل أيها العبد، توسل إلى الله..

***

متصوف لاتخلو يداى من المسبحة بين الخلق

لسانى يردد المعرفة، بينما قلبى لايقبلها...

إجازتى فى عنقى وطاعتى رياء..

عيناى لاتترقبان طريقك وفكرى فى مكان آخر..

أنا درويش سعيد، لاصبر لدى، بينما لسانى يكرر افطارى

قلبى مشحون بالكبر فلايود العودة الى المسكنة»[٩].

***

فكل هذه المعانى يود أن يرددها كل مسلم صادق، خاصة وأنه لمن الصعوبة بمكان أن نعد يونس أمره من أتباع وحدة الوجود قلباً وقالباً. فهو فى عباراته العادية قد عبر فى صدق وحرية تامة عن أن الله هو الخالق المنزه عن الجسمانية والمكانية وأن الكون وجد بارادته. وأن مادفع يونس أمره إلى هذه المعانى السامية هو حبه المطلق لله. ففى رأيه كل شئ من عند الله ومرجعه إلى الله «إنا لله وإنا إليه راجعون» وهذا هو مبدأ الخليقة وهذه نهايتها، وما الدنيا إلاَّ حلم عابر، ومن هنا، فعلى العبد الصادق أن يسيطر

على نفسه»، وأن يتجه إلى الصفاء الخلقى دائماً، وأن يسعى جهد طاقته إلى نيل مرضاة الله، وإذا مافعل العبد ذلك، فإن الله يقترب منه، «يكون عينه التى يرى بها، وأذنه التى يسمع بها، ويده التى يبطش بها، ورجليه التى يسعى بها وكلما اقترب العبد من ربه زاد عشقه وهيامه به. الخلاصة، أن مفكرنا الشعبى قد أعطى لنا أنموذجاً راقياً وعميقاً للحب الالهى لدى المتصوف الشعبى.

٤- مفهوم النبوة عند يونس أمره

إن الايمان بالرسل هو أحد العناصر المهمة فى العقيدة الاسلامية منذ أول الانبياء آدم وحتى خاتم الرسل محمد عليهم جميعاً صلاة الله وسلامه. والانبياء معصومون.

والنبوة هى تكليف إلهى، كلَّف اللّه سبحانه وتعالى رسله بهداية وارشاد البشرية، والرسول مهيأ لهذا العمل بطبيعة خلقه وعناية ربه، وكان ختام النبوة عند محمد «ﷺ» ولكن الولاية من الممكن ان تستمر لدى بعض الشخصيات المهيأة لذلك. وقد كان يونس أمره الدرويش الشعبى من بين هذه الشخصيات وأنه كان أحد الاولياء الذين يحلون محل الأنبياء.

وقد تناول يونس فى شعره التالى صفات وسمات بعض الأنبياء حيث يقول:

«لاتنظر باحتقار تجاه التراب ألا تدرى من يرقد تحته
يرقد النبى آدم الذى يأكل الطحين فى الجنة
والمرتدى قميص الغفلة، والذى مال إلى الدنيا
ويرقد بعده الخليل، مؤسس الكعبة
والذى أطفئ وهج الرمال بدموع عينيه

***

يرقد النبى أيوب، الصابر على البلايا
والذى التهمت الديدان جسده ومازادته إلاَّ شكرانا

يرقد النبى يونس، الراقد فى بطن الحوت
الناظر إلى البحار، المتكئ على أصل الأصداف

***

يرقد النبي يوسف، الملقى فى الجب
والمباع لكى يكون عبداً، سلطان مصر المعزز

***

يرقد النبى يعقوب، مشيِّد بنيان يوسف
الذى ضيعه الذئب، فاقد عينيه من البكاء

***

يرقد النبى موسى الذى جعل عصاه ثعباناً
وشق البحر بعصاه، مهلك فرعون

***

يرقد محمد الرسول، حبيب المولى
طبيب العليل، سيد الأولياء،،(١٠).

***

مما سبق يتضح لأول وهلة التأثير العربى الاسلامى فى فكر يونس الذى كان حبه لمحمد «ﷺ» والذى أدرك عن يقين المعنى الحقيقى للحديث الشريف «إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق،، ولذلك حاول هو أيضاً أن يكون متصوفاً يحقق الصفاء الأخلاقي فى ذاته، سلك طريق محمد«ﷺ» واهتدى بهديه، وحاول قدر طاقته أن يتمثله فى صبره وتواضعه، فى رحمته وشفقته، فى حبه للخير والمساعدة، فى عدله وفضله، فى طاعته وحسن نيته. لقد عبر عن هذا الحب العميق الذى ملك عليه كل جنانه فى بعض أشعاره السلسة التى تعبر عن صفاء الوجدان، والشوق الذى لايحده حد لنبى الاسلام:

«بحثت عنك، بحثت.. ليتنى أجد اثرك
ليتنى أمرغ وجهى فى غبار ثراك

يامحمد إن روحى تهيم فى هواك..

فليت الحق يجعل من نصيبى رؤية محياك

***

لم تبق ذرة فى فؤادى

فقد دخلت حقا إلى طريق الحق

يامحمد إن روحى تهواك

كما تهوى أبا بكر وعثمان

***

إن يونس قد مدحك على كل لسان

فأنت محبوب فى كل جنان

يامحمد إن روحى تهواك

باكية دامعة فى بلاد الغربة..،،[١١].

وما أجمل هذا التعبير الصادق الذى استخدمه يونس فى مقطوعة أخرى ليعبر عن هذا الحب الجياش الذى ملك عليه كل مشاعره:

«لقد خلق الحق العالم لحب محمد

خلق الشمس والقمر لشوق محمد

قال كن، وكان العالم، كما هو مكتوب فى لوح مسطور

ونزل ختم الكلم شرفاً لمحمد،،[١٢].

***

وهناك أشعار أخرى ليونس أمره فى حب الرسول محمد «ﷺ» إلى المتصوفة والأولياء وبهذا الانتقال لايتم إلاَّ إلى هؤلاء الذين أوقفوا حياتهم على حب محمد ولهذا فقد تفانى فى حبه حتى ينال شرف هذا الانتقال الروحانى الذى جعله يذوب شوقاً وحنينا إلى شخص الرسول محمد «ﷺ».

٥- التلقى الاخلاقى عند يونس أمره

إن يونس أمره درويش، ولذا كانت كل تصرفاته داخل بيئته ومجتمعه تصرفات ايجابية، وكثيراً ماكان ينصح بالخير ولين الجانب حتى تجاه هؤلاء الذين يوجهون السب والظلم والاحتقار ضد الآخرين. ولم يكن يسعد قط بالمشاحنات أو النظر للآخرين بعين التعالى أو إحتقار الغير، لم يكن يحرص على شئ حرصه على امتلاك قلوب الغير. وحتى لو أساء إليه أحد فقد كان يسعى هو إلى طمأنته وتطييب خاطره فالدرويش انسان قد أوقف نفسه على الطريق، وسواها وطوّعها. وقد عبر بنفسه عن شخصية الدرويش بالشكل التالى:

«الدرويش يجب أن يكون صدره رحباً
وعينه ملآى بالدموع
يجب أن يكون وديعاً كالحمل
لذا.. لايمكن أن تكون أنت درويشاً
يجب أن يكون الدرويش مغلول اليد ضد المعتدى
معقود اللسان ضد من يلوك لسانه الباب،، (١٣).

كان دائماً مايذكّر الانسان بالموت، فالموت هو الذى يهب الانسان طريق الهداية، فالانسان لو اتبع طريق العلم دون أن يقنط من رحمة اللّه لنال السعادة فى الدارين. وأول مايقصد من العلم الذى يريده يونس أمره هو أن تعلم نفسك وتعرفها على حقيقتها، فالذى لايعرف نفسه لافرق بينه وبين الحيوان. فالانسان انسان بقدر مايعتبر من مجريات الاحداث.

وكانت المراءاة أشد مايغضب يونس، ويتعجب كل العجب من مقدرة البعض على أن يكون ذا وجهين، ويزداد غضبه من تلك الفئة إذا ما اتصلت تصرفاتها بالعبادة ويشن هجوماً كبيراً على هؤلاء الذين يتظاهرون بالعبادة ثم يفعلون السوء والموبقات كما كان لايعجبه قط ذلك الانسان الذي لايهتم إلاّ بمنفعته الذاتية أو من يسعى وراء الشهرة سعياً حثيثاً حتى أنه كان

يشكو مر الشكوى من مشايخ عصره الذين سيطرت عليهم ذاتيتهم وكان يردد دائما أن هذا من قبيل عبادة الذات، وحب الشهرة فقط، وفى وجهة نظره فإن الانسان الذى يجب أن يصل إلى المعنى الداخلى للاسلام يجب أن يبتعد عن عبادة الذات.

وأن المتصوف الحقيقى هو الذى يعطى أهمية للشريعة، والطريقة، والمعرفة، والحقيقة؛ فالشريعة فى وجهة نظره هى تنفيذ الأوامر والبعد عن النواهى، أما الطريقة فهى الارتباط بقيد العبودية، أما المعرفة فهى الدخول إلى سرادق المعنى المرتفع إلى العرش، أما الحقيقة فهى عدم النظر إلى الغير بعين القصور، وبالحب الإلهى يرى المحب كل يوم كأنه عيد، وكل ليلة كأنها ليلة القدر.

الدرويش من وجهة نظر يونس أمره ضد الطمع والظلم ونهب الممتلكات، فهو يفضل الراحة الداخلية عن الطمع، والشفقة عن الظلم، والحرص على مساعدة المساكين بدلاً من نهب الممتلكات. ولكى تكون درويشاً؛ فليس الأمر بسهل كما يتصور البعض، فالدرويش معاد للقيل والقال ضد النميمية والريبة والقذف فى حق الآخرين. ولكن لو أن أحداً تفوه بكلمة سوء، أو تصرف تصرفاً مشيناً ضده فإن يونس يقول:

«كل من يهجونا فليهبه الحق ماتمنى

ولتتوال قبلاتى على أقدام كل من يسعى إلى طعننا»

حتى يكون ذلك منهجاً لكل درويش صادق».,,,(١٤).

***

إن الحب والاحترام المتبادل داخل المجتمع يعتبران من الموضوعات التى أولاها يونس أمره أهمية قصوى، كما كان يشكو مر الشكوى من أكل الحرام بدلاً من الرزق الحلال، ومن المشايخ والمعلمين الذين نسوا واجباتهم ومن عصيان الولدان لوالديهم ومخالفة الطلاب لمعلميهم.

وفى رأى يونس أمره: إن الانسان يكون أخلاقياً بنفس الدرجة التى يكون بها عادلاً. فالعدالة إحدى المبادئ الأساسية فى البناء الاخلاقى، ومن

يتصرف طبقاً لمبادئ العدل فإنه سينال ثواب أفعاله مهما تأخر الموعد.

وعنده أيضاً أن الانسان لكى يكون محترماً يجب عليه أن يراعى الاخلاق فى تصرفاته بحيث يفكر فى بداية وعاقبة كل أمر يأتيه، وألاَّ يستخدم الغش أو الخداع فى أي أمر يفعله، بل يقيس كل أموره بمعايير الاخلاق وألاَّ يحب للآخرين مالا يحبه لنفسه ولنر سوياً ماذا قال يونس أمره فى هذا الخصوص:

ماتطلبه أنت لنفسك
فللاخرين أيضا أبغه
ومعنى الكتب الأربعة
هو ذا لو كنت تعيه،، (١٥).

***

والحكمة من المبادئ التى أعطاها يونس أمره أهمية قصوى، فالتفكير فى منشأ ونهاية الكون تهز مشاعر الانسان، وكلما أمعن ذلك الانسان النظر فيما حوله وجد أن هناك حكمة إلاهية فى كل شئ، وأن هذا الكون لم يوجد اعتباطاً ولم يخلق مصادفة.

كان يونس أمره ينفر من هؤلاء الذين يتبعون الشدة فى أمر الدين، بل يجب أن يسعى الانسان إلى تلقين أفكاره للآخرين عن طريق الكلمة الطيبة والموعظة الحسنة. وكان هو فى هذا المعنى مستعيناً بالآية الكريمة «وادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة».

لقد كان لمفهوم الاخلاق عند يونس أمره تأكيد المنهج الصوفى. وكان يحرص كل الحرص على هذه الخواص الأربع: عدم ذم الآخرين، عدم اطاعة النفس، البعد عن النزوات والشهوات الزائفة، عدم الركون إلى الدنيا وترجيح المعنى على المادة.

وكان أشد ماينفر منه مفكرنا هو الحقد،، لايميل إلى الحاقد، بل ينظر إلى البشر جميعاً بعين واحدة من وجهة النظر الإنسانية حيث يقول:

«اسمنا نحن... المساكين

عدونا نحن... الحقد

لانحقد على أحد قط

بل العالم كله واحد بالنسبة لنا ...» (١٦).

وقد ركز يونس أمره كذلك فى أثره «رسالة النُّصْحِيَّة» عندما كان يتحدث عن الاخلاق – على نفوره الشديد من الكذب، والشهوة والتكبر، والطمع والغيرة والحسد والفوضوية ومدح النفس والنميمة والغلظة والظلم وكذلك من الريبة والربا.

وخلاصة القول فى أخلاقيات يونس أمره، أن التلقى الأخلاقى عنده كان يحمل سمات الشخصية الصوفية بكل مافيها من صدق واحساس مرهف. منهجه فى ذلك أخلاق القرآن والسيرة النبوية العطرة والتأسى بالسلف الصالح من أقطاب التصوف العظام. وقد حاول جهد طاقته أن يكون انساناً بكل ماتحمله هذه الكلمة من المعانى السامية مطابقاً أعماله بأقواله.

٦-الانسان عند يونس أمره

الانسان عند يونس أمره هو من خلق الله كبقية الموجودات الأخرى، وأنه يبدأ صغيراً كنبت، ومع مرور الزمن يصير طفلاً فشاباً ثم هرماً ويموت والموت هو نهاية الانسان كبقية المخلوقات، والدنيا فى هذا العالم كالانسان تماماً لها بداية ونهاية، ولكى يكون الانسان سعيداً بعد مماته لابد أن يكون فاضلاً فى الدنيا. والانسان الفاضل هو المحب للحكمة، والمحب للحكمة ماأسهل مايصل إلى الحق والحقيقة. ويعبر يونس فى شعره عن قيمة الحكمة على النحو التالى:

(من عرف الحقيقة وصل إلى «الحق»

وهو أقرب إلىَّ من نفسى

فلأكن لقمان ذات مرة

ولأقرأ علم الحقيقة)(١٧).

ولكن الانسان لايستقر على رأى واحد، بل يتقلب مع تقلب الاحداث والأزمان، فأحياناً يصيب وأحيانا يضل، ومن الصعب فهم ذلك الانسان المكّون من البدن والروح، فإنه كثيراً مايفكر فى مسببات الأسباب، يؤمن ويعبد محاولاً السمو إلى ذات الحق، ومنهم من ينكر بل يحاول أن يهدم ذلك الذى يسمى الدين، وقد عبر يونس عن هذا المعنى فى بيته التالى:

(أيها القلب.. لحظة تكون عابداً، ولحظة زاهداً، ولحظة عاصياً، ولحظة مطيعاً.

وسيأتى وقت أيها القلب لن تكون متديناً أو مؤمنا.)[١٨].

وعنده أن الانسان هو أنضج وأشرف المخلوقات جميعاً، ولكن هذا النضج له حد معين، وبعده يكون هو أيضاً لاحول ولاقوة له. وياترى هل الانسان حر أى مخير؟ أم أنه مسير ومجبور على التوائم مع القوانين السماوية المنزلة؟ يبدو أن يونس أمره كان مقتنعاً بالسؤال الثانى أي أن الانسان عنده مسيِّر وعلى الانسان أن يحنى هامته لما هو مقدر ومسطور له فى اللوح المحفوظ، وهذا لم يمنعه أيضاً من التساؤل والتفكير العميق، ففى أشعاره مايدل على هذا التردد والتساؤل فاللّه سبحانه وتعالي هو الذى خلقنا وجعلنا قابعين لنواميسه، وهو أيضاً الذى يحاسبنا على مااقترفنا من ذنوب ومن سيئ الأعمال.. فياترى ماهى الحكمة فى ذلك؟ وماهو سبب مجيئنا إلى هذا العالم وسبب رحيلنا عنه؟ فاللّه يرهب الانسان بعقابه ولايجعله يقنط من رحمته طمعاً فى ثوابه.. فعند يونس أمره أن فى هذا حكمة وعبرة كبرى، ولكن الوصول إلى هذه الحكمة وادراك تلك العبرة الكبرى، ليس بالأمر السهل:

وفيما يلى نموذج من تلك الأشعار:

«إذا كنت أنت أقرب إلينا من أنفسنا، فما الحجاب إذن..

إذا كان وجهك المطلي لاقبح فيه، فما لزوم النقاب عليه إذن..

أنت الهادى أيها السلطان، ويهدى الله لمن يشاء»

فحاشا أن يكون لك شريك.. فمن المذنب وما العقاب إذن
ومن الذى سطر على اللوح، ومن المضل ومن المضلل..
من منظم هذه الأمور، ومن الإجابة على هذا السؤال..
أنت الرحيم والرحمة لنا
وإن يئس مريدوك فمامعنى لاتقنطوا...
أنت العليم بتلك الأمور، أنت الواهب وأنت الآخذ
هذه العين تهفو إلى رؤياك، فما المبدأ والمعاد...[١٩].

ومع أن يونس أمره يؤمن بالقدر والتقدير الالهى، إلاّ أنه يفكر فى ذلك بامعان ويتساءل إذا كان اللّه هو الذى خلق الانسان عاصياً فكيف يقدر له ويفرض عليه العقاب، وهو فى ذلك - لاشك - متأثراً بما دار فى أواسط آسيا وفى العالم الاسلامى من مناقشات وجدال مذهبى حول الجبرية أو الاختيارية بالنسبه للإنسان. وهاهى بعض النماذج من أشعاره التى دارت فيها هذه التساؤلات:

إذا كنت أنت الذى خلقتنى عاصياً منذ الأزل
وملأت الدنيا بالعَطَلَة
فهل أنا الذى سويت نفسى أم أنك الذى سويتنى..

***

فهل أنا الذى رزقتك رزقك أم تركتك جائعاً
أم وهبتك لقمتك أو تركتك معوزا..
فأنت الذى نصبت الصراط كالشعرة وقلت مر...
وأنت القائل.. أقبل وأخذ بنفسك ماشئت بها لكى..
وهل يستطيع الانسان أن يعبر ذلك الصراط الرفيع
فإما أن يهوى أو يتحمل أو أنه سيسمو..[٢٠].

وواضح من هذه الأفكار وأمثالها أن العالم المعنوى عند يونس أمره كم كان واسعاً وفسيحاً، وأن الانسان عنده أشرف المخلوقات فى هذا العالم وأنه يتسامى فوق التعصب وضيق الأفق بكل أشكاله.

الخاتمة

مما سبق يتضح لأول وهلة كم كان يونس أمره مفكراً كبيراً احتل مكانة مرموقة فى تاريخ الفكر التركى إذا ماوضعنا فى الاعتبار كونه شاعراً ومفكراً شعبياً نشأ فى بيئة ريفية ألا وهى بيئة الأناضول التى كانت تعد معقلاً حصيناً من معاقل الإمبراطوريه البيزطية المسيحية وأن أراء يونس لكى تفهم حق الفهم لابد وأن توضع فى سياج دينى.

إن يونس قد آمن بالله إيماناً عميقاً وارتبط به ارتباطاً وثيقاً، دون التقيد بعقيدة أو مذهب أو طريقة معينة وجعل أشعاره تعبر عن ذلك فى يسر وسلاسة مما جعل أشعاره أيضاً تمثل مرحلة مهمة فى تطور الشعر، واللغة التركية إبان نشأتهما. وأن تلك الأشعار لم تكن مرتبطة بشئ سوى حب اللَّه، والفناء فيه كأى سني مسلم محب لله ورسوله وآل بيته.

إن يونس أمره كأى مؤمن قد آمن بالله وكتبه ورسله وملائكته وباليوم الآخر وبالقدر خيره وشره وكذلك بالتقدير الإلهى، وحاول جهد طاقته أن يصل إلى الحكمة الإلهية التى تجعل الإنسان مسئولاً عن تصرفاته وأفعاله، ولذلك كان يتجه إلى الله بكل مايخطر على باله من أسئله أو تساؤلات، وكله ثقة من عفو الله، غير قانط من رحمته.

وعند يونس، فإن الكون جميعاً قد خلق بإرادة اللَّه، وأن هذه الدنيا فانيه وماهى إلاَّ مكان ابتلاء وامتحان، وكل نفس ذائقة الموت لا محالة فى ذلك وعلى الانسان الواعى أن يحاسب ضميره دائماً وأن يعمل لآخرته كحبه لدنياه.

«اعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا»

إن الانسان يسمو وتهفو روحه كلما زاد حبه للخير وللآخرين، ويرى يونس أنه على الإنسان أن يحب لغيره كما يحب لنفسه امتثالاً لأوامر الشرع الشريف بصرف النظر عن دين أو مذهب أو جنس أو وطن ذلك الغير وأن الانسان السوى هو الذى لايحيد عن الحق والخير والعدل والذى ينظر

إلى العالم بعين المحب، ومن يصل إلى هذه الدرجة فهو بذلك قد وصل إلى مرحلة الفناء فى اللّٰه.

إذا كان بعض المفكرين يرون أن السعادة فى الفضيلة وبعضهم يراها فى الرذيلة وبعضهم يجدها فى الحب، فإن يونس بالرغم من أنه لم يهمل جانب الفضيلة أو الفكر إلاّ أنه وجد السعادة كل السعادة فى الحب، فعنده أن السعيد هو من أحب اللّٰه عبادة وأعلى درجات السعادة هى الفناء والاحتراق بالحب الالهى، وللوصول إلى تلك الدرجة لابد من تصفية الروح والجسد من كل المساوئ. وأن الإنسان الكامل خلقياً هو ذلك الإنسان الذى عرف حب الله وطريق الإرتباط به.

وخلاصة القول أن يونس كان مفكراً شعبياً أخلاقياً انسانياً عرف كيف يعطى الحب الإلهى مايستحقه من عناية وإجلال.

أولا: الحواشى

١) طابدوق أمره: عاش فى بداية القرن الرابع عشر وهو أحد رجال الطرق الصوفية الذين عُرفوا فى الاناضول، وعاصرهم يونس أمره، وتتلمذ على أيديهم عن طريق السماع والذكر. وكان مقضى الحاجات وإن لم يصلنا مايؤكد حياته بعد.

٢) الشيخ حاجى بكداش:

هو مؤسس الطريقة البكداشية (البكتاشية) التى ظهرت فى الإمبراطورية العثمانية منذ القرن الرابع عشر وظلت صاحبة نفوذ بها حتى أُلغيت الطرق الصوفيه بعد إعلان الجمهورية سنة ١٩٢٣. وهو الذى بارك جند الانكشارية وأطلق عليهم اسم (يكى چرى).

3) AK Sakalli pir hoca Bilemez hali nice Emek Yemesin hacca Bir Gönül Yikarisa Gönül Çalabin tahti Gönüle Çalap bakti Iki cihan bedbahti kim gönül yikarisa.

***

Sen sana ne sanirsan Baskasina onu san Dört kitabin manasi Budur eger varisa.

4) Gelin tanisik edelim Isin kolayini tutalim Sevelim seviselim Dünya kimse kalmaz.

***

Durus, kazan, ye, yedir Bir gönül ele getir Yüz kabeden yegrektir Bir gönül ziyareti.

5) Bir kez gönül yiktinsa bu kildigin namaz degil.
Yetmis iki millet dahi elin yüzün yumaz degil.

***

Yetmis iki millete bir göz ile bakmayan Ser ' in evliyasiyla hakikatte asidir.

***

Yetmis iki millite suçum budur hak dedim korku hiyanetedir ya ben niçin korkarim.

6) Din ve milletten geçen ask eserinden duyan Mezhep ve din mi seçer kendini yoga sayan.

***

Din diyanet sorarisan asiklara din ne hacet Asik Kisi harap olur, harap bilmez din diyanet.

***

Ask imamdin bize gönül cemaat kiblemiz dost yüzü daimdir salat Dost yüzün görücek sirk yagmalandi Onun için kapida kaldi seriat Biz kimse dinine hilaf demeziz Din Tamam olacak dogar muhabbet.

***

7) Ol kadir - i kun feyekun, lutf edici subhan benem.
Kesmeden rizkini veren, cümelelere sultan benem.
Nutfeden adem yaratan, yumurtadan kus türeden kudret dilini söyleten, zikr eyleten subhan benem.
Kimisini zahit kilan, kimisine fiskiisleten Ayiplarini örtücü, ol delil ü bürhan benem Ete deri suguk çatan, ten perdeierini tutan kudret isim çoktur benim, hem zahir u ayan benem.
Hem batinem, hem zahirem, hem evvelem, hem ahirem.
Bu cumlesini yaratip, tertip eden yezdan benem.
Yoktur anda terçuman, andaki is bana ayan Bin bir adi vardir Yunus, el sahib - i kur ' an benem.

***

8) Askin saraban-dan içeli kandaligim bilmezem Söyle yavu kildim beni, isteyuben bulumazam. Ayik olup oturma, ayik sözün götürme Severim ask esrügün, ber ayik oilmzam Yunus a kadeh sunuben, enelhak demin uran Bir yudum sundu bana, içtim ayilimazam.

***

Askin odu cigerimi, yaka geldi, yaka gider. Garip basim bu sevdayi, çeke geldi, çeke gider Kar etti firak canima, asik oldum ol sultana Ask zincirin dost boynuma, taka geldi, taka gider.

***

Askin aldi benden beni, bana seni gerek seni Ben yanarim dün-ü günü, bana seni gerek seni. Ne varliga sevinirim, ne yokluga yerinirim Askin ile avunurum, bana seni gerek seni Askin asiklar öldürür, ask denizine daldirir Tecelli ile doludur, bana seni gerek seni.

Nitekim ben beni bildim, yakin bil kim hakki buldum.

Hakki bulunca ydi korkum, simdi korkudan kurtuldum.

Azrail gelmez canima, sorucu gelmez sinime Bunlar beni ne sorsunlar, ani sorduran ben oldum Yunus ' a hak açti kapu, Yunus Hakka kildi tapu Baki devlet benimkiymis, ben kul iken sultan oldum.

***

Nereye bakarisam dopdolusun.

Seni nereye koyam benden içeri.

***

Bir saki den içtik sarap arstan yüce meyhanesi O sakinin mestleriyiz canlar onun peymanesi. Bizim meclis mestlerinin demleri enelhak olur Bin Hallac-i Mansur gibi onun kemin divanesi.

***

9) Hak Çalabim, Hak Çalabim, sencileyin yol Çalabim.

Günahlarimiz yarliga, ey rahmeti çok Çalabim Kullar senin sen kullarin, günahlari çok bunlarin.

Ucmagina koy bunlari, binsinler Burak Çalabim.

***

Yunus nus eyle belaya.

Hem inleyi, hem aglayi.

Yalvar kul, Allah ' a yalvar.

***

Sufiyim halk içinde tesbih elimden gitmez Dilim marifet soyler gönlüm hiç kabul etmez Boynumda icazetim riya ile taatim Endisem baska yerde gözüm yolun gözetmez Hos dervisim sabrim yok dilimde inkarim çok. Miskinlige dönmege gönlümden kibir gitmez.

***

10) Hor bakma sen topraga, toprakta neler yatur kani bunca evliya, yüzbin peygamber yatur Cennette bugday yiyen, gaflet gömlegin giyen. Hem dünyaya meyleden, Adem peygamber yatur. Arkasiyle kum çeker göz yasiyle yuguran. Kabeye temel kuran, Halil pey-

gamber yatiyor Vucudunu kurt yiyen, kurt yedikçe sükreden. Belalara sabreden, Eyyup peygamber yatur. Balik karninda yatan, deryalari seyreden kabak kokun yastanan, Yunus peygamber yatur. kuyuda nihan olan, kul deyuben satilan Misir ' a Sultan olan, Yusuf peygamber yatur. Yusuf ' un yavu kilan, kurt ile davi kilan Aglayip gözsüz kalan, Yakup peygamberler yatur. Asasin ejder eden, bahre urup yol eden. Fir ' avni helak eden, Musa peygamber yatur lo Allah ' in Habibi, dertlilerin tabibi. Evliyalar, Resul Muhammed yatur.

***

11) Arayi, arayi bulsam izini Izinin tozuna sursem yüzümu Hak nasip eylese görsem yüzunü Ya Nuhammed canim arzular seni.

***

Zerrece kalamdi kalbimde hile. Sitk ile girmisim ben hak yola Ebu Bekir, Omer, osman da bile Ya Muhammed canim arzular seni.

***

Yunus metheyledi seni dillerde Sevilirsin bütün gönüllerde Aglaya aglaya gürbet ellerde Ya Muhammed canim arzular seni.

***

12) Hak yaratti alemi, askina Muhammed ' in Ay - ü günü yaratti, sevkine Muhammed ' in lo dedi, oldu alem, yazildi levh-i kalem Okundu hatm-i kelam, sanina Muhammed ' in.

***

13) Dervis bagri bas gerek. Güzü dolu yas gerek koyudan yavas gerek Son. dervis olamazsin.

***

Dögene elsiz gerek Sögene dilsiz gerek Dervis gönülsüz gerek sen dervis olamazsin.

***

14) "Her kim bizi yerer ise Hak dilegin versin ona vurmakliga kastedenin düsem öpem ayagini".

15) Sen sana ne sanirsan Ayriga da onu san Dort kitabin manasi Budur eger var ise.

***

16) Adimiz miskindir bizim Dusmanimiz kindir bizim Bir kimseye kin tutmaziz kamu alem birdir bize.

***

17) Odur bana benden yakin Hikmet bilen buldu Hakk' in Okuyup hikmetin ilmin Lokman olayin bir zaman.

***

18) Bir dem abit, bir dem zahit, bir dem asi, bir dem muti .
Bir dem gelir ki ey gönül, ne dinde, ne imandasin.

***

19) Sensin bize bizden yakin görünmezsin hicap nedir.
cun aybi yok görklü yüzüm, üzerinde nikap nedir.
Sen eyittin ey padisah, yehdillahu. limen yesa.
Serikin yok senin hasa, suçlu kimdir, ikap nedir.
Levh üzre kimdir yazan, azdiran kim, kimidir azan.
Bu isleri kimdir düzen, bu suale cevap nedir.
Rahim durur senin adin, rahimligin bize dedin Mursitlerin mücdeledi, lateknatu hitap nedir Bu isleri sen bilirsin, sen verirsin ben alirim.
Bu göz görmek diler ani, bu mebde ü mead nedir.

ثانيا: المراجع:

1) Abdulbaki Gölpinarl, Yunus Emre, Garanl, Basimevi 1971.
2) Abdulbki Gölpinarl, Yunus Emre Risalet al-Nushiyya ve Divan, Istanbul. 1965.
3) Ablalbaki Gölpinanl, Yunas Emre ve Tasavvuf, Istanbul 1961.
4) Al, çiçekli, Yunus Enre, isbanbul, 1971.
5) Burhan Toprak, Yunus Emre Divani, Istan-bul 1960.
6) Cahit Oztelli, Yunus Emre Bütün Siirleri, Siralar Matbaasi, 1971.
7) Dergah yayinlri, Yunus Emre Divani dergah yayinian. Istanbul 1979.
8) Prof Fuad köprülu, Türk Edebiyatnda ilk Mutasa-vviflar, ikina basim ankara. 1966.
9) Faruk .k. Timurtas, Yunus Emne Divani, Tercüman 1001 temel Eser I. Istanbul, Subat 1972.
10) N. zlya Bakerceoglu, Yunus Emre Divani, Otuken, Istanbul 1981.

﴿ الورقة الثامنة ﴾

٢ - نظرة يونس أمره إلى الإنسان

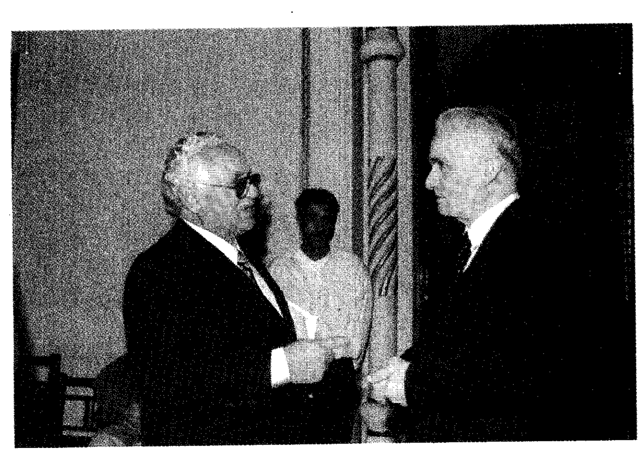
- المحيط الحضارى
- مشربية الصوفى
- منهج يونس أمره فى التفكير
- رؤياه للإنسان والحياة



محاضرة فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٨٨
خلال احتفال اليونسكو بهذا الشاعر الإنسانى العظيم



خلال إلقاء الورقة فى الجامعة الأمريكية



حوار مع السفير التركى يشار ياقيش (وزير الخارجية الحالى)
بعد ندوة يونس أمرة فى الجامعة الأمريكية ١٩٩٨

«نظرة يونس أمره إلى الإنسان» (*).

قبل أن نتعرف على يونس أمره، ونظرته إلى الإنسان، فيجدر بنا أن نلقي إطلالة عابرة على العصر، والبيئة، والمناخ الحضارى الذى ظهر فيه، وذلك لكى نستطيع أن نضعه فى المكانة اللائقة به ..

إن يونس أمره، قد عاش ما يزيد عن سبعين سنة، وهذه المدة قد صادفت السنوات الأخيرة من القرن الثالث عشر، وبدايات القرن الرابع عشر .. هذه الفترة تمثل قمة القلاقل، والإضطرابات فى حياة، وتاريخ الأناضول..

كانت الهجمات المغولية، الكاسحة، والمتتالية، تهدم، وتحطم النظم القائمة، والإمبراطورية السلجوقية فى النزع الأخير، وتتهاوى داخلياً، وخارجياً .. القلاقل والعصيان تشمل كل عشائر الترك، والتركمان على حد سواء،

كان الشعب وحده، هو الذي يعاني من جراء هذا الخراب، والدمار الذى يلفه من كل جانب .. الضرائب الباهظة، هجمات اللصوص، وقطّاع الطرق تسلبه ما تبقى لديه من مال، ومتاع، وشرف، بل وحتى الرغبة فى الحياة . كل هذه العوامل، إلى جانب قسوة الطبيعة، لم تكن تبقى ولا تذر.. (١).

كان بصيص الأمل، وشعاع النجاة، يتركز فيما أبداه العلماء، والمتصوفة، والدراويش الذين كانوا بين الجموع البشرية، الوافدة من أواسط آسيا أمام الجحافل المغولية، بحثاً عن الإستقرار فى الأناضول، ورغبة في النجاة .. (٢).

(*) ألقى هذا البحث فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة ضمن احتفالاتها بيونس أمره خلال الاحتفال العالمى الذى نظمته هيئة اليونسكو بهذا الشاعر الانسانى العظيم عام ١٩٩٨.

إبان هذا العصر المتلاطم، بتيارات الفكر المتصارع، والذى تسوده القوة، والقنص، والسلب، والطمع، كان المسرح مهيئاً لظهور بطل، ولكنه بطل من نوع جديد . بطل يسعى للإستقراروالتوطن، بطل يسعى لإمتلاك مفردات حضارية جديدة، تتوائم مع العصر، حضارة الزرع والنماء . في هذا المناخ كان شاعرنا .

يونس أمره، شاعر شعبى، وصوفى قد عاش فيما بين النصف الثانى من القرن الثالث عشر، والنصف الأول من القرن الرابع عشر، أى السابع والثامن الهجريين لا نعرف بالضبط تاريخ ميلاده، وإن كانت وفاته سنة ٧٢٠هـ عن عمر ناهز السبعين عاماً؛ معنى ذلك أنه عاش فيما بين سنة ٦٤٨ إلي ٧٢٠هـ أى فيما بين ١٢٥٠ – ١٣٢٢م وقد اعتمد عدنان أرْزى فى ذلك على سجل موجود فى مكتبة بيازيد فى استانبول [٣].

وفقاً لآخر ما وصل إليه الباحث، المدقق عبدالحق كولپكار لى، فإن يونس أمره؛ ولد، وعاش، ومات، ودفن فى قرية تسمى «صارى كوي» وهى تقع فى المنطقة الممتدة فيما بين إقليم پورصوق – وسقاريا وأنه تجول فى كل مناطق الأناضول، وسوريا وآذربيجان. وأنه كان درويشاً لشيخ يدعى طاپدوق أمره، يعيش فى منطقة سقاريا . ويصرح شاعرنا نفسه في ديوانه، بأنه ينتسب لهذا الشيخ .. وأنه تلقى عنه الفيض الصوفى لسنوات طويلة [٤].

إن الشعب التركي المتدين، الذى نظر إلي يونس أمره، كدرويش من الصالحين، الواصلين، أو كبطل ملحمى؛ فكما أقام له مدفناً فى صارى صالتوق، فقد أقام له هذا الشعب الطيب، أضرحة أخرى فى أماكن مختلفة، كثيرة .. وبعبارة أخرى، فإن الكل أراد أن يدّعيه لنفسه . ويجعله ملكاً خاصاً بمنطقته . لذلك، نرى لهذا الشاعر المتصوف أضرحة فى كل من؛ قرية «أمره سلطان»، بالقرب من مدينة بورصة، وفي قرية «دوزجى» فى أرضروم وبالقرب من قضاء «كچى بورلو» فى اسبرطة، وفى آقسراى

بمنطقة قونية، وفى صانديقلى، وفي أونيه. وله ضريح على الطريق المؤدى إلى سيواس، وآخر فى قرامان، وآخر فى «صارى كوى» المرتبطة بإسكى شهر هذا، وقد أثبت عبدالحق كولپكار لي بالوثائق التى استنبطها من ديوان الشاعر، ومن كتابه المسمى «الرسالة النّصْحيةّ» أنه مدفون بقرية صاري كوي، ويرقد بها ... (٥).

المحيط الحضارى الذى عاش فيه يونس أمره:

إن مشاعر الإنسان، وتفكيره؛ يتشكلان تحت تأثير البيئة، والمحيط الحضارى الذى يعيشه ذلك الإنسان، وإذا كانت الحيوانات قد احتلت مكاناً، بارزاً، كرمز فى الأعمال الأدبية،التى تحكى حياة التنقل، والترحال في الأدب التركي القديم مثل «ملحمة اوغوزقاغان وكتاب «حكايات الجد قورقوت» فإن النباتات قد تصدرت الرموز المستخدمة فى الأعمال الأدبية، التى ظهرت فى البيئة الزراعية المستقرة. ولما كانت الحيوانات عنصراً حياً . ومتحركاً تطلب الأمر من مربيها، أو صائدها أن يكون قنّاصاً، مترقباً تشكل القوة المادية، عنصراً مهماً فى تكوين شخصيتة، أما من يقوم بفلاحة الأرض، وحصادها.. وتعهد الرياض، والبساتين، ونمائها، فالأمر لديه يستدعى الصبر، والتوكل، والإنتظار، فالنبات تابع لقوانين الطبيعة أكثر من تبعيته لإرادة الإنسان، وقدرته، ومهارته . فالإنسان أمام عوامل الطبيعة سلبى، لا يرى مسبباتها بعينه المجردة، بل يراها بالعين، ويحسها بالفؤاد (٦).

من هذا المنطلق . هناك تضاد عميق، وفوارق شاسعة بين شخصية «البطل» فى الحضارة الرعوية، وشخصية الدرويش الولى المتسامى في الحضارة الزراعية؛ الأول؛ تسيطر عليه القوة المادية، أما الثانى؛ فتسيطر عليه القوة المعنوية، ولقد استغرقت عملية الانتقال من النموذج الحضارى الرعوى، إلى النموذج الزراعى المستقر زمناً، وجهداً كبيراً (٧).

لقد صادفت الفترة التى عاش فيها شاعرنا، موجة الهجرة الثانية، التى عمت الآناضول، أمام الزحف المغولى الكاسح . وقد كان بين هؤلاء

المهاجرين الكثير من العلماء، والمتصوفة، والدراويش، وإن كانت الأغلبية الساحقة منهم كانت من الرعاة؛الذين دارت بينهم وبين الزراع الكثير من الصراعات (٨).

هؤلاء الترك الذين اعتنقوا الإسلام، واستقر في نفوسهم، ووجدانهم، الفكر الصوفى؛ سيّروه جنباً،إلى جنب، مع فكر الجهاد، والفتح في سبيل نشر الدين الذي تمثلوه. والحضارة العثمانية؛ ما هى إلاّ نموذج ملموس للمزج بين التصوف والفكر العالمى المعتمد على الدين وكانت شخصية الفاتح = «الغازى»، والولى أهم شخصيات المجتمع العثمانى . الأول يقوم بالفتح، والثانى يجعل الاستقرار والعيش علي مبادئ الدين الجديد شيئاً ممكناً. الثانى يعمر المناطق المفتوحة، ويجعل الإقامة بين ربوعها شيئاً محبباً، إلي النفس بما يزرعه من رياض وبساتين (٩).

لقد كان للمتصوفة؛ دوراً ملحوظاً في عملية التوطين، والاستقرار، فيونس أمره كغيره من ميئات الدراويش، والآخيان = الفتوة، كانوا من ذلك النوع الذى يطلق عليه درويش «KOLONZATOR» أى درويش، يبنى ويعمر، درويش ايجابى، .. وهذا ما يجعل الباحثين ينظرون إلى هذه الفترة، علي أنها مرحلة اجتماعية مهمة حيث كان هؤلاء الفتوة، والدراويش يختارون الأماكن الموحشة، والخاوية ليقيموا فيها الزوايا، والتكايا، ويحولونها بأيديهم إلى أماكن مأهولة، ومسكونة، وكانوا يورثونها لأولادهم، وأحفادهم شريطة أن يقدموا الخير إلى عابرى السبيل، والمارين على هذه الأماكن والأمثلة على ذلك كثيرة..

طبقاً لما هو متوفر بين الباحثين، من وثائق، ووفقاً للعنعنات التراثية، فإن يونس أمره، كان قروياً، حتى وإن ولد فى المدينة. وإنه قد عاش في محيط ريفى، وإن تلقيه الإنسانى، ونظرته، ورؤيته تجاه الحياة، والتى برزت فى أشعاره، كانت تسير بشكل متوازٍ، ومتكامل مع وضعه الاجتماعى، كقروى، وريفى عاش بين أحضان الطبيعة.

إذا كان التراث الشعرى الشعبى – قبل التوطن، والاستقرار – يمجد البطل المهاجر، والمسمى فى ذلك التراث ب «ALP TIPI» وكان جُلُ همّه هو الاهتمام بالحيوان، ساسة، واستئناساً. فبعد الانتقال إلى حضارة القرية، والمدينة؛ احتلت عناصر الطبيعة؛ من تربة، وماء، ونبات، (٩). محل العناصر الحيوانية.

وكانت رؤية الغازي عثمان، مؤسس الإمبراطورية العثمانية – التى تجسد له فكرة امتلاك العالم .. كانت عبارة عن شجرة مباركة تخرج من صلبه . حيث تقول الرؤية .. {.. وما أن دخل البدر فى أحضان الغازى عثمان، حتى نبتت من أحشائه شجرة، تظل العالم بظلها . وتحت ظلالها تظهر الجبال، وتُرى، وتتدفق المياه من تحت جذورها . ومن هذه المياه؛ يشرب البعض، والبعض الآخر، يسقى الرياض والبساتين . وتتدفق الآغادير} (١٠).

فالشجرة هى رمز لحضارة التوطن، والاستقرار، ومناقب أولياء الآناضول مليئة بالأشجار، وعيون الماء، والرياض، والبساتين .. وشاعرنا يونس أمره يعقد صلات حميمة بين الانسان، والعناصر النباتية فيجعلهما؛ يتحادثان . يتحاوران . الوردة عنده هى رمز الجمال . وطراوة المعشوق وبهذا الرمز، يربط بين الحب، والسلام الذين تنعقد عليهما، وتتأسس نظرته تجاه العالم، والانسان فهو يقول:

[رائحة الوردة، والريحان،

كالعاشق والمعشوق

فالعاشق لا يروم فراق المعشوق] (١١).

الوردة لا تعيش وحدها . بل في البستان .. مرتبطة حياتها بالماء. وتسمتد من التربة النماء .. الله هو المحبوب . هو الروضة التي فيها حياته . فيناجيه قائلاً:

«لأصل. ولأكن مالكاً لذلك الصديق

لأكن وردة متفتحة ..

لأكن بلبلاً مغرداً ..

وليكن مقامى فى روضة الحبيب ..» (١٢).

وجه الحبيب وردة لي ..

ولجتُ إلى حديقة الصديق

وامتدحتُ روضته

فأنا البلبل الولهان بها

***

يونس فى نظر الولى وردة تفتحت

وإذا كان الولي الحق بلبلاً

فعليه أن يصدح للوردة .

فقد وحدّ يونس بين الولى والروضة .. والبلبل والوردة . حيث يقول:

[البلبل صار عاشقاً،

لوجه الوردة الحمراء ..

وصرت أنا ألف ملحمة،

عندما رأيت وجه الواصلين ...] (١٣).

إذا ما تناولنا المحيط الذى عاش فيه يونس أمره، بشكل رمزى .

لوجدنا أن عالمه الروحانى، هو ديار مليئة برياض الرياحين، والورود:

[إن ورود حدائق ديارنا،

ناضـــرة دائــماً..

بستانى معمور ..

وورود الحسّاد لا تحزننى ..] (١٤).

***

ويشبه الشاعر نفسه، بوردة تحترق طوال العام، بنار العشق المتقدة؛

[إن وردة العشق هذه .. تنمو، وتترعرع طوال العام،

داخل أتون نار العشق المتقدة،

كلما احترقت ..

زاد شذى رائحتى

ولن أذبل أبداً ...] (١٥).

***

مشربة الصوفى:

إن يونس أمره، الذى يبدأ به الشعر الشعبى الصوفى، أي شعر التكايا، نجد أشعاره انصهاراً لتيارات الشعر التركى، أي أنها مزج بين شعر الديوان، وشعر التكية والشعر الشعبى.

وإذا كانت كل الطوائف الصوفية قد حاولت أن تدعّيه لنفسها، فجعلوه بكداشياً، وقادرياً، وخلوتياً .. ومولوياً صرفاً .. ولكن بوضوح كامل، وباختصار شديد، لم يكن يونسى أمره أي من هؤلاء جميعاً .. فهو شاعر ولى، من أولياء الله الصالحين .. ومن الذين وصلوا إلى قمة الهداية (١٦).

إنه عاشق إلهى، ترنم بالحب الإلهى، ويؤمن بوحدة الوجود، وبكل ما تحمله هذه المفاهيم من معانى.

لم ترد في أشعار يونس أمره، أى إشارات تدل على أنه بكداشياً أو باطنياً، أو شيعياً علوياً .. (١٧).

ومع أنه استشف فلسفة التصوف، من مولانا جلال الدين الرومى، ويظنه البعض مولوياً، استناداً إلى قوله:

{منذ أن تعطف السلطان مولانا بالنظر إلينا

وقلبنا مرآة لنظرته المقدسة ..} (١٨).

إلا أنه لم يكن مولوياً مطلقاً – كما سبق القول – وإن كان قد نجح نجاحاً كبيراً فى تبسيط، ونقل هذه الفلسفة، ونظرتها إلى الحياة إلى الكتل

الشعبية الواسعة بطريقة، وأسلوب خاص به هو، وبلغته الراقية السلسة .. ولذلك أحبته تلك الطبقات الشعبية، حباً جارفاً، وعلى امتداد قرون طويلة، وذلك ليس لأنه شاعراً فقط، بل لأنه من الأولياء الصالحين الواصلين ... ومما لا مراء فيه هو أن شاعرنا كان مسلماً سنياً، بكل ما تحمله هذه الجملة المختصرة من قطع وجزم، ولم تكن لديه أى نزعات شيعية علوية، بل كان مثله مثل كل المسلمين السنيين محباً لآل البيت، والصحابة، والخلفاء الراشدين جميعاً. وقد تناول فى أشعاره بصفة عامة؛ الحياة، والموت، الآخرة، والحب الالهى . ووحدة الوجود، والنزعة الانسانية الخالصة، كان يونس أمره ينطلق فى كل ذلك بفكر حر، واضح، لا يهتم بالشكل بقدر اهتمامه بالمعنى والجوهر .. لم يكن متعصباً، ولا منحازاً لطريقة معينة أو لفكر بعينه .. كل تمسكه، وصدقه كان لعقيدة السنة الصحيحة صوفى صاحب فكر حر .. ركز على فلسفة وحدة الوجود فى أشعاره لم يكن في يوم من الأيام سوى عاشق إلهى .. تغنى وصدح بهذا الحب .. متصوف زاهد، ولكنه لم يكن منتسباً، ولا مؤسساً، ولا داعياً لطريقة معينة .. بل هو بلبل صداح . يتنقل بين الورود والرياحين . يتنسم تلك الرياحين، ويجعلها تسبح الخالق، فى ترانيم شعرية عذبة المذاق، فواحة الر ائحة.

منهج يونس أمره فى *التفكير*:

يتضمن ديوان يونس أمره كثيراً من النماذج الشعرية، التى تدل أصدق دلالة على نشأته الريفية؛ فعندما يتحدث عن عواطفه، أو أفكاره، كثيراً ما يستخدم رموزاً، وتشبيهات، وكنايات مستقاة من حياة الزرع، والبستنة، وإنماء الرياض، والحدائق، أي أنه ينظر إلى نفسه أولاً وإلى البيئة المحيطة به ثانياً؛

{قد عبرنا تلك الجبال، والوهاد،
والبساتين المواجهة؛
بالصفاء، والسلامة .. فالحمد لله ..} (١٩).

فالعبور معتمدٌ على الصفاء، والسلامة، والحمد ..

وديكور البيئة المحيط: .. جبال، ووهاد، وبساتين ناضرة، كلها ممزوجة بالسلامة والصفا، ويتبع ذلك .. الحمد لله ...

لتطهير النفس البشرية، يستوحى من البيئة .. ففى القرية، وفى الرياض، والبساتين، يشعلون النار فى الأشواك التى أحاطت بالحديقة، أو البستان لتطهيره فهو يقول:

[بستان ملئت أحشاءه بالأشواك

سيخرب مالم ينقى،

وما لم تحرق تلك الأشواك بالنيران ..] (٢٠).

وعنده، الإنسان مالم يكن عاشقاً محباً، فهو يستحق القطع، والحرق، كالشجرة الجافة، التى لا تصلح إلا للحرق:

[انهم يقطعون الشجرةالجافة،

ويوقدون بها النيران ...

ومن لم يصبح عاشقاً

يشبه هذه الشجرة ..

من لا يحب فإنه لا يسجد،

ولا يعرف قلبه الإيمان ...

الإنسان الذى لا يحب،

يشبه شجرة ..

وعندما لا تثمر الشجرة،

لا تنحنى هامتها ...] (٢١).

إذا .. فبعد العبور المعتمد على السلامة، والصفاء، والحمد، يأتى التطهر بالمعاناة، ونار الحب . والفناء ..

ويتساءل الشاعر .. أين توجد النيران . وما لم توجد . فما العمل لابد من اللجوء لموقد آخر .. لابد من المرشد العارف...

[هل توجد نيران،
في مكان خاوٍ
أو خرب ..
وهل تتقد النار،
مالم يكن هناك زناد،
وفتيل، وحجر..؟
فلا تبق في الخواء .. ولا تطفىء نارك ...
ومن خمدت ناره،
فهل يجد ناراً،
مالم يصل إلى مُشْعلها] (٢٢).

يرسم يونس أمره الطريق، ويخط المنهج لمن يريد أن يكون درويشاً، .. عليه أن يتوسل بست مراحل:

{لأقل لمن يريد أن يكون درويشاً:
عليه أن يدع الشراب،
أن يتجرع السم،
أن ينزع قلبه من الدنيا بيمينه ....،
أن يحصد الشعير،
عليه أن يخلط دقيقه بالرماد،
وأن يجففه في الشمس ...} (٢٤).

وعلى من يصبح درويشاً أن يعي ما حوله، ويفكر في جبلته، وكيفية خلقه .. فالماء والتراب هما عصب القرية .. وإذا كان فلاسفة العصور الوسطى، جعلوا الإنسان وسائر الموجودات مكونة من أربعة عناصر هم:النار، والهواء، والتراب، والماء. فهو أيضاً، يعتقد أن لهذه العناصر تأثير كبير، على تعيين مزاج، وشخصية الإنسان . فالنار، والهواء هما تجسيد للصفات السيئة في الإنسان؛ كالهدم، والحرق، والتخريب ... أما التربة، والمياه فهما مبعث الخير، والنماء دائماً في الإنسان. حيث يقول:

[جاءت مع الصلصال أربع صفات؛
الصبر، وحسن الطبع،
والتوكل ... والمكرمة...
ومع الماء نبعت أربع خصال؛
هم الصفاء، والسخاء،
واللطف، والوصال ..
ومع الرياح، هبت أربعة أهواء ..
هم الكذب، والرياء،
والخسة .. والهوى.
ومع النيران شبت أربعة مظالم؛
هم الشهوة، والكبر،
والطمع، ومعهم الحسد.] (٣٢).

يصور يونس أمره هؤلاء المنتسبون إلى النار، والهواء على أنهم سفكة للدماء، محبين للحرب، والدمار، وعلى النقيض من هؤلاء يمتدح أخلاقياً أهل التراب، والماء فمنها خُلقنا، وإليها نعود . فمن صفات هؤلاء؛ الصبر، والتوكل على الله، ولين الجانب، والسخاء، والمكرمة. والدرويش هو من تتجلى فى ذاته هذه الصفات. يبدأ يونس بنفسه فيدعوها إلى التمرغ بالتراب:

[يونس .. أيها المسكين .
دع كلمتك ...
ومرغ وجهك فى التراب
فالجنة التى لا تسقط فى التربة
لا تنبت فيها الروح قط ..]
يونس، أيها المسكين ..
لا تتكبر على الواصلين
وكن تراباً ...
فالكل منبته من التراب ...
والتراب روضة لى ...] (٢٥).

يعلو يونس، ويسمو، ويستنطق ما حوله من موجودات؛ فيسمع أنين الناعورة فيسألها، ويدير معها حواراً عن سبب الأنين:

[- لم تئنين أيتها الناعورة ...

أتألم من كثرة آلامي ....

لقد عشقت المولي ...

ولهذا فأنا أتوسل ...

إن اسمي هو الدولاب المتضرع ...

ومائي يتدفق مسبحاً . مسبحاً

هكذا قدر المولى ..

أسحب مائي من الأعماق ..

أدور .. وأسكبه على الروابي ...

انظروا ... كم أنا .. أعاني ..

ولهذا .. فأنا أتوسل...

كنت شجرة جبلية...

لا حلوة .. ولا مرّة ...

أنا داعية المولى ..

ولهذا .. فأنا أتضرع ...

يونس الدرويش يتأوه،

ذارفُ الدمع من ذنوبه ...

أي والله .. إني عاق للحق

ولهذا .. فأنا اتضرع ..] (٢٦).

إن يونس الفلاح، القروي، هو، كغيره من الزراع، لا يثق في قوة، غير قوة الخالق سبحانه، فالحياة في القرية هي؛ الصبر، والإنتظار .. فالفلاح يبذر البذور إلي أعماق التربة، ولا يملك سوى الصبر، والإنتظار. فبعض البذور تنبت، وتثمر والبعض يفنى، ويبتلعه الفناء، وما حياة الإنسان عند يونس أمره إلا كذلك؛

[مسكين ابن آدم؛

شبهوه بالحصاد ...

فهو كالبذور المنثورة،

بعضه يفنى .. وبعضه يترعرع ...] (٢٧).

وأشد ما يلفت نظر يونس هو دوران الفلك، وتتابع المواسم الأربعة، وما يتبع ذلك من تأثير على حياة النباتات . ففى الموسم الذى تصل فيه النباتات إلى كهولتها وما أن تسلم الروح بالحصاد، حتى يكون ذلك إيذاناً لبدء حياة جديدة، فى موسم جديد .. ومن ذلك تولد فكر الفناء، والخلود لدي يونس أمره، والإنسان عنده كالنبات، وسائر الكائنات، فى دوران، ودورات متتابعة. وأمام هذا الدروان، والتتابع، ومن متابعته، ومشاهدته، يتولد الإيمان لدى الإنسان؛ فيسمو، وهذا ما يميز الإنسان، عن سائر الكائنات.

فحياة الكون كلها قائمة على مبدأ الدوران، ذلك أن كل شيئ فى الكون يدور، الذرات تدور، بل الإلكترونات، والبروتونات، والنيترونات الموجودة فيها تدور ويعتمد الإنسان فى حياته، ووجوده على دوران الذرات المختلفة التى تتكون منها عناصر جسده الأساسية، وعلى دوران كرات دمه، وعلى خلقه من تراب وعودته إليه وهذا نوع من الدوران ... وتعتمد معيشة الإنسان على دوران الفصول، وتتابعها؛ والعاقل هو من يدرك، بعد تتبع وتدبر ... ومن هنا يتولد الإيمان .. وفي هذا يقول:

[قطّع برد الشتاء الأوصال

وهبت نسائم الربيع العليل من جديد ..

وفجأة .. لفت رحمة شاملة بالمكان ..

وأقدم الصيف المبارك من جديد ...

فاكتسى العالم من خزائنه خلعاً جديدة،

ووهبت الحياة للنبت من جديد ...

فأزهر العشب،

وأثمرت الأشجار بعد ممات ...

تتابعت الأجيال ...

ألا فى ذلك .. فكرة للمشركين ...

***

تدفت المياه العذبة ....

للصحراء .. والمروج .. من جديد ...

فنثر على العالم

ايزار الصداقة

واكتسى وجه الأرض

ودثرته الألوان من جديد .

فغرد البلبل، وترنم

أمام وردته .. من جديد ...

وتعلقت الحياة ...

بأهداب البرعم من جديد

***

لم تأت كلمتى ..

من أجل الصيف،

أو الخريف...

بل من أجل المعشوق من جديد

أتوسل للسلطان

أن يهب الحياة

للذين أفناهم من جديد ..

***

لقد فاض الوجد بيونس ..

وهتك أستار العار،

والشرف ...

وتجرع القدح المفعم،

بجريرة العشاق. من جديد ..] (٢٩).

فكـره ورؤيـاه:

أما فكره ورؤياه تجاه العالم فتنحصر فى المبادئ، والأفكار التالية:

العلم والأمية:

لقد كان يونس أمره أمياً، ولكنه ملهماً، إلهاماً إلاهياً فى كل ما قاله من شعر، وهو نفسه يقول:

[لا علم عندى،

ولا إحاطة ...

ولا قدرة لدى،

ولا طاقة ...

ولكن عنايتك يا إلهى هى التى أنارت وجهى ...] (٣٠).

من هذا الضياء، تتنزل الأشعة النورانية، لكل كلمة فى الأرض أو فى السماء ويونس المسكين، ليس له حظ من علم القراءة والكتابة، فهو إن كان ينفى معرفته بالقراءة، والكتابة، إلاَّ أنه صاحب معرفة، وعرفان، وكان مصدر هذا العلم والمعرفة هو المسجد، والمدرسة، وجاء ذلك عن طريق العبادة:

عبدت كثيراً؛

فى المسجد،

والمدرسة،

واحترقت بنار العشق،

فتوهجت معرفتى.

إذا كان هناك عبد مذنب مثلى،

فلنجده ..

ما كنت أهواه، هو حب الدنيا؛

وما وجدته في قلبي ...

هما العلم والوصول ....] (٣١).

إن يونس الذى نلمس فى أشعاره، الكثير من الإقتباسات القرآنية، ومن الأحاديث النبوية، والذى كان يفهم الفارسية، بالقدر الذى يجعله يفهم مولانا جلال الدين الرومي. لابد أنه قد تعلم علوم عصره، ولكن ذلك العلم الذى كان ينكره، ولا يعترف به، هو العلم الظاهر، الذى لا يصل بصاحبه، إلى معرفة الحق سبحانه وتعالى، العلم الذى يحول دون الوصول إلى الحقيقة، وإلى الوجود المطلق، إلى وحدة الوجود .. تلك الأمور لا تتأتى بالعلم، بل بالعرفان، ويتم الوصول إليها بالحب الإلهى ...(٣٢).

ولا يستطيع يونس أمره، أن يمنع نفسه من التعرض، والأعتراض على هؤلاء الذين يشعرون بالغرور، لتحصيلهم العلم الظاهرى ....

التبغيض فى الجهل:

وكان يتعرض دائماً للجهلاء، وينُفَر منهم، ويبغض الجهل والجهلاء إلى النفوس، فيقول:

[لكى تكون يونسياً . فابعد عن أهل الجهل؛

فكم من المساوئ، تصيب المؤمن من الجاهل ...] (٣٣).

كرهه لمن لا يحب:

كان يونس يكره الإنسان الذى لا يحب، والذى لا ينبض قلبه بالحب، والهوي، حيث يقول:

[لا تنصح من لا يحب ..

فإنه لا ينتفع بالنصيحة ..

فالإنسان الذي لا يعشق

هو حيوان ...

والحيوان .

لا يعرف النصيحة] (٣٤).

***

يوصى بحسن المعاملة، ومراعاة الخاطر:

[إذا ما كسرت القلب مرة،

فما فعلته ليس بصلاة ...

وأمم العالم الاثنى والسبعين،

لا يذهبن الخجل ..] (٣٥).

***

كما يوصى بالنظر إلي كل الناس بعين المساواة، ومن يفرق فى النظر يعتبر عاصياً، فالكل عنده سواء ...

[إن من لا ينظر بعين المساواة،

إلى شعب الإثنين والسبعين أمة،

فهو فى الواقع عاصياً،

حتى وإن كان مدرساً ..] (٣٦).

***

يرفض المظهرية والخيلاء:

كان يونس أمره يرفض رفضاً تاماً المظهرية، والخيلاء ... وعلى الدرويش الحق أن يترك كل وسائل الخيلاء:

[ليست الدروشة؛

بالتاج.

والخلعة ..

والدرويش المفعم قلبه بالحب ...

ليس بحاجة إلى الخرقة ..

أو التاج ..] (٣٧).

***

يطلب ان نكون مفيدين للغير ولبنى البشر:

[إذا عدّت مريضاً ...

أو أعطيت شربة ماء ..

فغداً تنال الجزاء ...

وتكون كمن شرب شراب الحق ...

إذا أشفقت على مسكين ...

أو زرت هرماً ...

فغداً تنال الجزاء ....

وتكون كمن شرب شراب الحق ...] (٣٨).

يرفض نشر العداوة بين الناس:

[لم أُخلق من أجل الخصام ...

بل خُلقت من أجل الحب...

القلب هو بيت الصديق

وقد خُلقت من أجل القلوب ....] (٣٩).

إن يونس أمره، يحب كل البشر، ويراهم جميعاً سواسية، وإنه كدرويش تركى مسلم، ينظر إلى كل الكائنات، بنفس النظرة الإنسانية، ويعبر عن ذلك فى الكثير من شعره، وما الأبيات التالية إلا نموذجاً مبسطاً، لهده المعانى؛ يقول:

[أيها الإنسان العاشق ....

كن قرباناً لكل البشر ...

كن إماماً صادقاً ...

حتى تكون مع العشّاق ...

***

كن معشوقاً من كل البشر ...، وقف ..

فالعاشق لا يتفائل بالفصال عن معشوقه ...

إن من لا ينظرلكل المخلوقات . بعين واحدة

ومن يدعى أنه معلّم لكل الناس .. فإنه عاصى ...] (٤٠).

القلب، عند الدرويش يونس، هو المكان الأعلى، هو الأسمى، ولما كان القلب هو مكان التجلى الإلهى، فعلى المرء، أن يطهر قلبه من كل الرزايا؛ حيث يقول:

[القلب هو عرش الحق؛
نظر الحق إلى العرش ..
من تطهّر قلبه؛
فما أسعده فى الدارين
إذا حججت ألف حجّة ..
وغزوت ألف غزوة ...
كلها لا تُساوى تحطيمك؛
القلب ولو لمرة ...] (٤١).

إن القوة المعنوية، التى تُسيطر على أشعار يونس، ليست خارج الإنسان، إنما بداخله ولذلك كثيراً، ما كان يدعو الإنسان إلى العودة إلى نفسه، وسوف يجد فيها الأدلة على وجود الله [. وفى أنفسكم أفلا تبصرون] .. والشخصية المحببة إلى نفس يونس، هى شخصية الدرويش، الباحث فى ذاته .. الراغب فى المساواة، والحب والسلام، والصداقة .. وهذه النزعات، هى أخلاقيات المتصوفة ..

والدرويش الباحث عن نفسه، عند يونس أمره، هو شجرة مثمرة، يستفيد كل شخص من ثمارها. .. وحتى أوراقها فهي بلسم لكل ذى داء عضال ...

[كل من تصله هبة الدروشة؛
يكون قلبه طاهراً .. طهارة الفضة ...
تفوح من نفسه رائحة المسك والعنبر ..
من فروعه يقتات الشارد والوارد ...
أوراقه .. دواء لكل ذى داء ...
وفى ظلاله يتفيئ كل ذى شأن عظيم ..] (٤٢).

ويصل شاعرنا، يونس أمره، إلى قمة روعته الفنية، والصوفية، بل والرمزية فى آن واحد، حيث إستنطق الأزهار، والورود،وأخذ يحاورها، ويجعلها تسبح الخالق ...

ونختتم الحديث، بإختيار بعض من هذه الحوارات التى تدلل على ما نقول: (٤٣).

[.. سألت الوردة الصفراء

لم وجهك أصفر؟

قالت. الزهرة: أيها الدرويش،

إن آهاتى تذيب الجبال

فسألت الزهرة ثانية،

هل تدخلون جهنم؟

فقالت الزهرة

أيها الدرويش

إنها مكان المنكرين

سألت الزهرة ثانية،

وما الوردة بالنسبة لكم؟

قالت الزهرة؛

أيها الدرويش

إن الوردة عرق محمد

سألت الزهرة أيضاً،

هل تعرفين العدم؟

فقالت الزهرة،

أيها الدرويش،

العدم واحد فى الالف

سألت الزهرة ثانية،

هل تعرفين الأربعين؟

فقالت،

أيــها الـدرويش

إن الأربعين أحبه اللّٰه

سألت الزهرة ثانية،

من أين تأخذين لونك؟

فقالت الزهرة؛

أيـها الـدروش

مـن نـور النهار والقـمر

سئلت الـزهـرة أيضـاً،

لـم عنـقك مـائـل؟

قالت الزهرة؛

أيها الدرويش

قلبى نحـو الـلـه قائـم

سألت الـزهرة أيضاً،

هـل رأيت الكعـبة؟

فقـالت؛

أيـها الــدرويش

الكـعـبة بيـت الله

سألت الزهرة من جديد؛

ماذا لو دخلت جنتك؟

فقــالت؛

أيهـا الـدرويش

تنسـمنى وقـف بعيــداً

سـألت الـزهرة ثـانية؛

هــل رأيت الســراط؟

فقـالت؛

أيها الدرويش

إنه طـريق الجمـيع

سـألت الزهرة ثـانيـة؛

لمـاذا عيـناك دامعـة؟

فقـالت،

أيها الـدرويش

أن صـدرى مفـعم

سـألت الـزهرة ثانيـة؛

هـل تعـرفين يـونس؟

فقالت الزهرة،

أيها الدرويش

إنه حبيب الأربعين]

هوامش ومراجع الورقة الثامنة

انظر لهذه الهوامش بحثي:

١) العنصر النباتى عند يونس أمرة، دراسات فى الشعر التركى حتى بدايات القرن العشرين (للمؤلف) ١٤٢٣هـ = ٢٠٠٢م من ص ١٦ - ص٤٠.

٢) التلقى الدينى عند يونس آمره، فى نفس هذا الكتاب - المبحث السابق مباشرة.

***

﴿ الورقة التاسعة ﴾

ليلى والمجنون
فى
الآداب الإسلامية الشرقية

٤- ليلى والمجنون
في الآداب الشرقية (*)

يدرس الأدب المقارن مواطن التلاقى بين الاداب فى لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة فى حاضرها أو ماضيها، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر، أيا كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر؛ سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة أو التيارات الفكرية السائدة، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص، التي تُعالج أو تحُاكي فى الأدب.. أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبى، أو كانت خاصة بصورالبلاد المختلفة، كما تنعكس فى آداب الأمم الأخري، بوصفها صلات فنية تربط ما بين الشعوب والدول بروابط إنسانية تختلف باختلاف الصور والكتّاب، ثم ما يمت إلى ذلك بصلة من عوامل التأثير والتأثر.

والحدود الفاصلة بين تلك الآداب هى اللغات، فلغات الآداب هي ما يعتد به الأدب المقارن في دراسة التأثر والتأثير المتبادلين بينهما.

والأدب المقارن جوهري لتاريخ الأدب ونقده، حيث يكشف عن مصادر التيارات الفنية والفكرية للأدب القومى .. ويتطلب الأدب المقارن ثقافة خاصة، بها يستطيع المشتغل به التعمق فى مواطن التلاقى العالمية .. ويستعين النقد وتاريخ الأدب بنتائج بحوثه التى تأتى ثمرة التعمق فى دراسة الصلات الأدبية فى ذاتها.

كما يكشف الأدب المقارن عن جوانب تأثر الكتاب في الأدب القومي بالآداب العالمية، فالآداب – ممثلة في كتابها – تتبادل علاقات التأثير

(*) نشر هذا المقال في مجلة الفيصل السعودية، العدد رقم ١٧١ الصادر فى رمضان سنة ١٤١١هـ السنة الخامسة عشرة، آذار = مارس، نيسان = ابريل سنة ١٩٩١م.

والتأثر، بالرغم من إختلاف اللغات التي كُتِبت بها، ذلك لأن الأفكار والتعبيرات كثيراً ما تتناظر وتتكافأ في معظم اللغات.

والأدب المقارن لا يعنى بدراسة ما هو فردى فى الإنتاج الأدبي فحسب، بل يعنى كذلك بدراسة الأفكار الأدبية، ووسائل العرض بشتى نواحيها وصيغها الفنية، والتيارات الفنية والفكرية بكل أنواعها .. فميدان الأدب المقارن - إذن - هو الصلات الدولية بين مختلف الآداب، ولا يقتصر ذلك علي دراسة الاستعارات الصريحة، وانتقال الأفكار والموضوعات والنماذج الأدبية للأشخاص من أدب إلى آخر، بل يشمل أيضاً دراسة نوع التأثر الذي اصطبغ به الكاتب فى لغته التى يكتب بها، بعد أن استفاد من أدب آخر، وهو ما يُطلق عليه «تأويل الكاتب» لما قرأه من آداب أخرى؛ ولا يغفل الأدب المقارن مقاومة الكاتب أثر كاتب آخر فى أدب أمة أخرى؛ فينتج من هذه المقاومة تأثره بالأفكار التى يقاومها، وهو ما أطلق عليه الباحثون «التأثير العكسى». والأدب المقارن عند تصديه لهذا النوع من الدراسة يشرح الظروف التاريخية التى تعرض لها الكاتب المتأثر ، ومبلغ شخصيته فيما تأثر به، وما الألوان الخاصة، والطابع القومى فى أدبه .. ولن يضير أى أدب يتأثر بالآداب الأخرى، حين يستخلص لنفسه، ويطبع ما استخلصه بطابعه.. فالفكر الإنسانى - كوسائل الحضارة - ميراث للناس عامة، بشرط ألاَّ يذوب المتُلقى فيما تلقى ويساهم فى تطور ذلك المتلقى.

ومن هذا المنطلق، فإذا كان الأدب المقارن يعنى بتناول الصلات بين الآداب، فهو يغوص وراء عناصر قومية كل أدب ليتبين الدخيل من الأصيل، ومدى أهمية الروافد الأجنبية في إثراء الأدب القومى. وفى نفس الوقت، يؤدى إلى تفاهم الشعوب وتقاربها فى تراثها الفكرى، كما يؤدي إلى ما يمكن أن نطلق عليه **«وحدة عالمية التراث الإنساني»** أو بناء جسور التفاهم بين الشعوب لخير الإنسانية جمعاء. [الدكتور غنيمى هلال، الأدب المقارن، الطبعة الخامسة، ص ٦ - ١٩].

إن عالمنا الشرقي يملك من مكامن هذا التفاهم والتقارب الشئ الكثير فى ماضيه وحاضره ما يعد ركيزة أساسية في وحدته، وتراثه الفكري يملك كل مقومات إثراء ميدان الأدب المقارن، أو ما يمكن أن يكون أدباً شرقياً مقارناً، يغوص وراء عناصر خصوصية كل أدب قومى على حدة ليتبين عوامل الإثراء التى تؤدى فى جوهرها إلى تفاهم الشعوب الشرقية، وامتزاج آدابها وتراثها.. وما **«ليلى والمجنون»** أو **«قيس وليلى»** إلاَّ واحد فقط من عوامل الإثراء تلك.

فى الأدب العربى

مهما تعددت الآراء فى منشأ قصة **«قيس وليلى»** أو **«مجنون ليلى»**، فمن الثابت أنها وصلت فـي القرن الرابع الهجرى، أي العاشر الميلادي، إلى أن تكون حكاية شعبية ذائعة الصيت، يتناقلها علماء اللغة العربية وآدابها، في صياغات وأشكال متعددة، فقد أورد أبو الفرج الأصفهانى [ت ٣٥٦هـ = ٩٦٧م] في كتابه **«الأغاني»** أن هناك شخصين قد كتبا هذه القصة، هما: **خالد بن جميل، وخالد بن كلثوم** [الأغانى، الجزء الثانى، ص٢٧]، كما ذكرها ابن النديم فى فهرسته بين كتب الحكايات الشعبية. وحتي في العصر الحديث؛ فإن هناك مجموعة من الروايات عن هذه القصة، وإن لم تستطع أي منها إن تحدد زمانها تحديداً قاطعاً، وإن كان بين أيدينا ديوان للمجنون، فإن بعض الرواة قد أولج به قطع نثرية، في محاولة لتكوين قصة متكاملة. ومن أهم هؤلاء الرواة **أبو بكر الوهبي** «ديوان مجنون ليلى»، كما ذكرها ابن المبرد «جمال الدين يوسف بن حسن المقدسى الحنبلى» [ت ٩٠٩هـ = ١٥٠٣م] فى **«نزهة المسافر في أخبار مجنون بني عامر»** [نسخة وحيدة في مكتبة أحمد الثالث، تحت رقم ٢٤٧٣، قصر طوب قاپى - إستانبول] وشمس الدين علي بن طولون الصالحى [ت ٩٥٣هـ = ١٥٤٦م] في «بسط سمع المسافر في أخبار مجنون بنى عامر» (فهرست المخطوطات المصورة، فؤاد سيد، القاهرة، عام ١٩٤٥، الجزء الأول، ص٤٣٠].

ولكن كل هذه الروايات حديثة وجديدة إلي حد ما بالنسبة إلى ما ورد في الأدب الفارسي. وهناك بعض المجموعات الأخرى التي ما زالت مخطوطة، ولكن معظمها - علي ما يبدو - معتمدة علي الروايات السابقة، دون تحديد للشخص الذي جمعها، منها «قصة مجنون وليلى، بومباى، عام ١٨٨٠م»، و «قصة قيس بن الملوح، المعروف بمجنون ليلي، بيروت، عام ١٨٦٨م».

ولو نحينا التفرعات والتفصيلات جانباً، فإن كل الروايات تتفق في العناصر الأساسية التالية في قصة «مجنون ليلي»:

إن قيس «المجنون» وليلي، المنتميان إلى قبيلة بنى عامر قد تحابا وهما يرعيان أغنام القبيلة فى صحراء نجد، وما أن شاع خبر هذا الحب، أو لبلوغهما سن الشباب فُرِّق بينهما، وحبست ليلى فى خيام القبيلة، ولم يسمح لها برؤية قيس، ومن هنا بدأت معاناة قيس من جراء ولهه بها، وبالرغم من أن والد قيس قد خطبها لولده، إلاَّ أن طلبه قد رفض، بسبب انتشار هذا الحب، أو ربما بسبب أشعار قيس التى تعرض فيها لأوصاف ليلى .. وتُخطب ليلى لآخر، ويلبى الطلب، وما إن يسمع قيس بهذه الخطبة حتى يطير صوابه، ويجن جنونه، فيلجأ إلى **«نوفل»** عامل **مروان بن الحكم** ليعينه علي الوصول إلى مراده، إلاَّ أن محاولات نوفل تضيع سدى، فيصحبه والده إلي **مكة المكرمة والمدنية المنورة**، لعله يبرؤ من علته ولكن المجنون عندما يتعلق بأستار الكعبة، فبدلاً من أن يتوجه إلي الله بالدعاء كى يشفيه من بلاءه، يتجه إليه بالرجاء في أن يزيده حباً لليلى، ويهيم علي وجهه فى الصحراء مخالطاً طيرها ووحشها .. وتموت ليلي وهى علي حبها ووفائها لقيس، فيزداد هيامه بها، وهيامه علي وجهه في الصحراء، وهو ينشد مراثيه في ليلاه .. وذات يوم يجدونه ميتاً في الصحراء». انظر [المسعودي، مروج، الجزء السابع، ص٣٥٦ - ٣٦٠، وابن شاكر القطبي، فوات الوفيات، القاهرة، عام ١٢٩٩هـ، الجزء الثاني، ص ١٣٦، وداود الأنطاكي، تزيين الأسواق، القاهرة، عام ١٣٠٢هـ، الجزء الأول، ص ٥٤ - ٧٣].

يتضح مما سبق أن الحب بين قيس «المجنون» وليلى، قد نما وترعرع في سن الشباب، وهذا وضع طبيعى متلائم مع النفس البشرية، ومع حياة البادية، وصفاء الصحراء. أبطال القصة هم جميعاً ممن يتلاءمون مع الحياة التى يحيونها؛ فالمجنون مطيع لوالده، لا يخالف له أمراً، يحني رأسه أمام العادات والقوانين القبلية السائدة في مجتمعه، وليلى، بالرغم من كل حبها لقيس تطيع وتتزوج من رجل لا تحبه، مراعاة لنفس التقاليد المفروضة عليها، والد ليلى رجل بدوى، عنده قوانين القبيلة وعاداتها، فوق كل عواطف الأبوة وعواطف الحب وسعادة الإبنة. بالرغم من كل هذه المآسي فإن الحب الذى يربط بين قلبي قيس وليلى، ذلك الحب العفيف الطاهر، المتواءم مع عادات مجتمع البادية، يشكل محور تلك المأساة العاطفية. ورغم هذه العناصر المتكاملة، فإنها فى الأدب العربي لم تشكل قصة متكاملة البناء الدرامى، متماسكة الأطراف، ولم يكن السبب فى ذلك هو عدم التناول الكافى في الأدب العربى، بل لعدم الربط المنطقي بين الحوادث المتناثرة بين ثنايا القصة.

وفي عصور ازدهار الفكر الصوفي، حمَّل المتصوفة العرب القصة أفكاراً صوفية، علي اعتبار أن الحب الدنيوي إذا ما تسامى يمكن أن يكون وسيلة لأصحابه نحو الحب الإلهى، والعارف بعد حبه الدنيوى ينسى حبه الأول ويهيم في الحب الإلهي .. ومن منطلقهم هذا إختاروا هذه القصة ليضعوا بين ثناياها الكثير من فكرهم الصوفى، وخير من يمثل هذا الاتجاه هو ابن الفارض [ت ٦٣٢هـ = ١٢٣٥م].

أما فى العصر الحديث؛ فقد عاد أمير الشعراء أحمد شوقي (١٨٦٣ - ١٩٣٢م) إلى الشكل الذى أورده صاحب الأغانى، ونسج علي منواله دراما شعرية متصاعدة، قدمت بأشكال فنية مختلفة، وتغنى بها كبار المطربين والموسيقيين العرب، وتم عليها العديد من الشروح والتعليقات.

في الأدب الفارسي

انتشرت هذه الدراما العاطفية – منذ عصورها المبكرة – في كثير من بلدان العالم الشرقي، ذات الفارسية؛ ولابد أن تكون إيران فى مقدمتها. وأول من نصادفهم من الأدباء الفرس الذين تناولوا «ليلى والمجنون هو منوچهري [ت ٤٣٢هـ = ١٠٤١م] فى ديوانه، [نشر محمد دبير سياقي، طهران، عام ١٣٢٦هـ، س ٦٦ – ١١٥]، وبابا قوجى شيرازى [ت ١٠٥٠م] في ديوانه أيضاً، ولكن أقدم كتاب وصل إلينا يتناول هذه المغامرة العاطفية بشكل أساسى هو كتاب نظامى الكنجوى [ت ٦٠٠هـ = ١٢٠٤م] ليلى والمجنون» الذي نظمه بالشكل المزدوج «المثنوي» حوالى سنة [٥٨٤هـ = ١١٨٨م]، ولم يتناول نظامى هذا الموضوع بمحض إرادته، وإنما بناء على طلب منوچهر بن آخستان من الشيروانشاهيين. ومع أن القصة كانت معروفة آنذاك بين الفرس، إلاً أن أحداً من الأدباء أو الشعراء الكبار لم يكن قد تناولها بعد، وأنها لم تصبح موضوعاً أدبياً ذا بال في الأدب الفارسي، وقول نظامي .. إن هذا الموضوع لم ينتقل إلى الشعر حتى زمانه يؤيد هذا الزعم. [خمسه كنجوى، بومباي، عام ١٤٠٣، ص ٨١٧]. إن «ليلى ومجنون» نظامى تشكل مرحلة مهمة في تاريخ القصة؛ حيث إن الأدباء الفرس والترك الذين نظموها فيما بعد لم يرجع معظمهم إلي الأصل العربى، بل استندوا على رواية وسبك نظامى.

ولقد استخدم نظامي كل ما أوردته المنابع العربية عن القصة بشكل متفرق، ونسج من هذه المتفرقات قصة، أو لنقل رواية متماسكة فيها كل مقومات الرواية.

ومع أن القارئ يستشعر الحياة البدوية والصحراوية من آونة لأخرى بين ثنايا القصة، إلاً أن جزءاً كبيراً من أحداثها قد صورت وكأنها تجرى في المدينة .. وقد جعل نظامي الحب بين قيس وليلى يبدأ، وهما يتلقيان مبادئ العلم فى «الكتاب»، كما صور والديهما وكأنهما حاكمان، كما جعل

نوفل كأنه حاكم،، ذو سلطة وسلطان واسع، وأهم تغيير أحدثه نظامي في القصة؛ هو أنه جعل ليلى منذ بداية زواجها بابن سلام وهي تحاول أن تحافظ علي عفافها، ولم تعطه حقه الطبيعى كزوج، بالرغم من أنه كان يحبها، وأوصله هذا الحب إلي الموت ولها بها هو الاخر. وبعد مراسم العزاء تقوم ليلي بالبحث عن مجنونها حتي تجده، ولكنها تجده وقد انصرف عن حبها إلي حب أسمى وأرفع من حبها، ولم تعد به حاجة لليلاه تلك .. وتموت هي كمداً عندما استشفت من اللقاء أنها لم تعد تمثل أي شئ بالنسبة لمجنونها. وما أن سمع المجنون بالخبر، ووعاه حتي هرع إلي مدفنها، وظل يناجيها حتي أسلم الروح، ودفن بجوارها، وهذه العناصر التى أضافها نظامي الكنجوى كلها تحمل لدي الفرس مضامين عرفانية، تدفع بالقصة إلي غايات أسمي وأرفع من الحب الدنيوى.

ويأتى بعد نظامي أمير خسرو [ت ٧٢٥هـ = ١٣٢٥] الذي وصلت قصته إلينا فى العصر الحديث، وقد كتبها عام [٦٩٨هـ = ١٢٩٩م]، تحت عنوان «مجنون وليلى» وقد أحدث فيها تغييرات ربما تفوق ما أحدثه نظامي، فقد جعل المنجمين يتنبأون بموت المجنون من العشق والجوى منذ لحظة ولادته، كما جعل سبب جنونه عدم موافقة أهلها على تزويجه منها، وأن نوفل عندما لم يفلح فى زواج المجنون من ليلى قام بتزويجه من إبنته، وجعل أمير خسرو المجنون يحضر مراسم دفن ليلى، فيلقى بنفسه عليها .. ويسلم الروح، فيدفن بجوارها.

وما يفرق أمير خسرو عن غيره من الأدباء الفرس أنه سرد قصته وكأنها مغامرة لأمير هندي، ولم يقترب قط من العناصر الصوفية البحتة، وتمتاز قصته بتسلسل الأحداث وسلاستها كأي رواية عاطفية مع سهولة فى استخدام اللغة لخدمة الهدف العام للقصة.

وأعقب عبدالرحمن الجامي [ت ٨٩٨هـ = ١٤٩٣م] هذين الشاعرين وجعل قصته المنظومة «ليلى ومجنون» كتابه السادس، وما يجعل الجامي

يختلف عن سواه أنه ظل مرتبطاً بالأصل العربى فى منظومته، ولم يخرج عن البيئة العربية، إلاّ فى تفصيلات بسيطة، إذ جعل التعارف بين قيس وليلي يتم أثناء زيارة أسرية. وبذلك أبعد أبطاله عن رعي الإبل والأغنام، وإن لم يبعدهما عن حياة البادية تماماً، كما فعل نظامى. وكذلك جعل الجامي الخاتمة تختلف عن خاتمة سابقيه؛ حيث جعل أحد البدو يجد المجنون ميتاً، وفي أحضانه ظبى صغير، فيخبر البدوي ليلى بالخبر وبما رأى، فتهب إلي مزار حبيبها، فتناجيه حتى تسلم روحها بجانبه.

فالجامي بذلك يجعل موت المجنون أولاً، ثم تعقبه ليلى عكس سابقيه. كما صور الجامي كل أبطال قصته وهم في محيط صحراوى بحت، وجعلهما يتمتعان بعفة وطهارة نادرة لا يتمتع بهما إلا فتيات البادية الطاهرات العفيفات، بالرغم من نار الشوق والجوى التى تتوهج في قلبيهما، والجامي بالرغم من أنه من المتصوفة إلاّ أننا لو حذفنا بعض المقطوعات والغزليات التى قدَّم بها للقصة والتى أضافها بعد موت المجنون لصارت قصته من أروع ما كتب فى موضوع الحب العذرى.

ومن أبرز الذين كتبوا «ليلى والمجنون» على النمط المثنوي، أي المزدوج، فى الأدب الفارسي خلال القرن العاشر الهجري، السادس عشر الميلادي، هو الشاعر هاتفى جامي [ت ٩٢٧هـ = ١٥٢١م] وهو ابن شقيق الجامي، السابق ذكره. وقد سرد قصته نظماً، إلاّ أنه أضاف لها بعض العناصر الرائعة التى جعلته فناناً قديراً، وشاعراً مبدعاً في فنه، فلقد انفرد مثلاً بجعل المجنون من أولياء الله الصالحين، ويجعل نوفل يرغب فى ليلى لنفسه، فيدبر مؤامرة لقتل المجنون بالسم، ويموت فعلاً بالسم، وبعد موته تمر قافلة للحجاج فتجده علي هذا المنوال، فتقوم بدفنه. كما أن هاتفي لايجعل قيس مجنوناً بطبعه، بل يجعله عاقلاً متظاهراً بالجنون ... ورويداً رويداً يتسامى بحبه ويصبر على بلواه حتى يرقى فى مراتب الحب ويصل إلى أعلاها .. كل ذلك فى سرد بسيط وبتلقائية فائقة.

ويسجل تاريخ الأدب الفارسي أن هناك سبعة عشر شاعراً إيرانياً آخرين، قد نظموا «ليلى ومجنون» وحملوها من الأفكار، وطوروها في أدبهم حتى بعدت عند البعض عن ميدان الحب والغزل العذرى، وانتقلت إلى ميدان المعاني العرفانية، وحملت من سمات البيئة الإيرانية ما يتلاءم مع كل عصر نظمت فيه.

وتحتوي المكتبات العالمية علي نسخ فريدة، أو متعددة من نظمهم. وآخر من نظم فى هذا الفن الشعرى هو محمد صادق موسوى نامي [ت ١٢٠٤ هـ ١٧٨٩م] كما أن المكتبات العالمية تحتوى علي العديد من النسخ الخطية لـ «ليلى ومجنون» ولكنها مجهولة المؤلف. كما تمدنا كتب التذاكر وتواريخ الأدب بمعلومات عن أن هناك ثلاثة وعشرين شاعراً إيرانياً اخرين قد ألفوا قصة «ليلى ومجنون» بلهجات فارسية مختلفة، ولكن لم تصلنا بعد منظوماتهم، ولم يكشف البحث العلمي النقاب عنها بعد.

في الأدب الأوردي

ما أن دخل الإسلام إلي بلاد الهند حتي كانت الثقافة العربية ضمن أطر الحضارة التى استوعبها مسلمو الهند، سواء في ثوبها العربى، أو ثيابها الفارسية والتركية؛ فإذا كانت لغة الجيش الفاتح للهند هي اللغة التركية بلهجاتها المختلفة، فإن لغة الآداب أنذاك كانت الفارسية، أما العربية فكانت لغة العلم والدين وعلومه، وامتزجت اللغات الثلاث في بوتقة واحدة، منحتنا اللغة الأوردية. إذن اللغة الأوردية – نسبة إلى كلمة «أوردي» التى تعنى «جيش» في اللغة التركية – هي نتاج الأجناس واللغات الإسلامية المختلفة فى بلاد الهند.

لقد تغنت بلاد الهند بقصة ليلى والمجنون، وترنمت بها فى الأوردية، ووجد فيها شعراء مسلمى الهند فرصة لنشر مبادئ الإسلام الرحبة .. تناولوا فيها الطهارة .. العفة .. الحب فى أسمى معانيه .. تأثروا بالإنتاج العربى والفارسى والتركي فى هذا المضمار .. وأضافوا عليه من رحيقهم ما جعل للقصة طعمها ومذاقها الخاص بمسلمي هذه الديار العريقة.

أورد «ج. دى. تاسى G. De Tassy» في كتابه «تاريخ الأدب الهندي والهندوسى»، الطبعة الثانية، باريس، عام ١٨٧٠/ ١٨٧١م، أسماء الشعراء الذين كتبوا «ليلى ومجنون» بالأوردية، ونوردهم على النحو التالى:

** مير محمد حسين تاجاللي [ت ١١٩٩هـ = ١٧٨٤/ ١٧٨٥م] وقد كتب قصته وطبعت عدة طبعات؛ كان بعضها يسمى أحياناً «أسطورة ليلى ومجنون»، (المرجع المذكور، الجزء الثاني، ص ١٧٦، والجزء الثالث، ص ٢٠٥).

** ميرزا لطفى على ولاء [بداية القرن التاسع عشر الميلادي] وأثره عبارة عن ترجمة أوردية غير ملتزمة لقصة أمير خسرو. (الجزء الثالث، ص٢٠١).

** محمد وزيرخان [القرن التاسع عشر الميلادي] وطبعت قصته فى أكرا، عام ١٨٦٨م، وهى سرد خاص به، بعد إلمام بتفاصيلها فى اللغات الأخرى. (الجزء الثالث، ص ٢٩٥).

ثم يرد ذكر شاه محمد عظيم الذي نظم قصته في البحر المتقارب، وميرزا مهدي خان عاشق، وكذلك، محمد قادر الذي طبعت قصته فى أكرا، عام ١٨٦٨م.

و «قصة مجنون ليلى» التى ألّفها ميرزا محمد تقي خان خواص قد طبعت عدة طبعات بسبب الرواج الذى نالته، وأسهمت مدينة أكرا، ممثلة في ابنها وشاعرها والي محمد نظير بقصة قصيرة منظومة فى ست عشرة صحيفة، ركز فيها على قصة الحب وتطوره بين قيس وليلي، وطبعها في قونبور، عام١٨٦٠م.

ولا جدال فى أن هؤلاء الشعراء قد نهجوا منهج شعراء الفرس، وتأثروا بهم أكثر من سواهم، وإن كان بعضهم قد أضاف إليها بعض السمات الهندية التى تجسد الطبقية المنتشرة في الهند آنذاك، وجعل الحب وحده هو الذي يحطم تلك الطبقية. (الجزء الأول، ص ٢٣١، ٣٥٩، ٥٩٢، والجزء الثانى، ص ٤٥٨).

في الأدب التركي

ثبت أن قصة «ليلى والمجنون» قد انتقلت إلى اللغة التركية منذ القدم، وكان ذلك عن طريق اللغة الفارسية حيناً، وعن طريق اللغة العربية مباشرة أحياناً أخري، وكذلك عن طريق النقل الشفاهي، وشعراء الرباب فى بعض الآحايين. فما إن أصبحت اللغة التركية لغة أدبية فى أواسط آسيا ومنطقة الأناضول، خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين حتى بدأنا نطالع فيها هذه القصة العاطفية؛ فقد نظمها الشاعر المبدع عليشير نوائي [ت ٩٠٦هـ = ١٥٠١م] فى اللغة التركية الشرقية «الآوزبكية» وشاهدي في اللهجة الغربية. وقد أعقبهم خقيرى التبريزى بمدة وجيزة، حيث نظمها بطرز جديد. وبين يدي الباحثين منظومات لهذه القصة فى أشهر اللهجات التركية الممتدة من تركستان حتى نهر الفولجا، ومن تبريز حتى أعماق البلقان، وأن الشعوب التركية كلها قد ترنمت بشعرها، وبما فيها من عواطف نبيلة علي مر العصور. وحافظت هذه القصة علي رونقها ومكانتها في الأدب التركي حتي العصر الحديث، وأن هناك ما يزيد علي ثلاثين شاعراً تركياً قد أدلوا بدلوهم فى مضمارها؛ بعضهم قد سار على نفس المنهج الفارسي، وخاصة الذي انتهجه نظامي الكنجوى، إما بترجمة منظومته نصاً، أو السبك علي غرارها، والبعض الآخر قد حافظ علي خطوطها العريضة في لغتها الأم، وأضفي عليها من سمات الترك وملامحهم ما جعلها عملاً جديداً مبتكراً. وعلى قمة هؤلاء نجد الشاعر فضولي البغدادى [ت ٩٦٣هـ = ١٥٥٦م] والشاعر نوائي.

وقد قام عليشير نوائى [ت ٩٠٦هـ = ١٥٠١م] بنظم قصته عام [٨٨٨هـ = ١٤٨٣م] فى الوقت الذى كان صديقه عبدالرحمن الجامي لم يفكر بعد فى نظمها باللغة الفارسية؛ ومن هنا فإن القول إن عليشير نوائى قد استقى أحداث قصته من الأدب الفارسى يكون بعيداً عن الواقع،

والأقرب إلى الصواب هو أنه استقى أحداثه من المنابع العربية مباشرة، حيث كان يعرف العربية، شأنه في ذلك شأن كل أدباء وعلماء عصره، وهذا لا يمنع من القول أنه استفاد من بعض الأحداث والشخصيات التى أضافها الشعراء الفرس إلى القصة؛ كرغبة ابن نوفل في تزويج قيس من ابنته، عندما فشل فى وساطته لدى أهل ليلى. وكذلك بعض المشاهد التى لم تكن موجودة فى الأصل العربى، لكنها تتناول اللقاء بين قيس وليلى، والتى تحول الحب بينهما إلى حب حقيقى، بدلاً من كونه حباً مجازياً أو عرفانياً عند نظامى.

ومن الجدير بالذكر أن نوائى قد غير البيئة الطبيعية وألبسها ثوباً تركياً بحتاً؛ حيث جعل التعارف الأول في «الكتاب» وبعض اللقاءات في الحدائق وبين الزهور والرياحين ... وجعل ليلي تُصاب بالمرض، وعندما تبرأ من هذا المرض تقيم العائلة ومعلموها حفلاً ابتهاجاً بهذا .. وما إن يرى المجنون ليلى فى هذا الحفل وهى شاحبة، حتي يترك اللهو وينزوي جانباً ويترك نفسه للبكاء .. والشئ الذي أضافه عليشير نوائى ولم يصادف عند أي شاعر آخر هو أنه جعل المجنون يتآلف مع كلب مسعور قابله في حى ليلى .. وكان المنهج الذي اتبعه عليشير نوائي هو دراما العاشق الذي أحب بصفاء وعمق وشفافية وعفة متناهية، ولكنه لم يصل إلى مراده، ولم يتحقق وصاله مع من يحب. وقد صاغ كل ذلك بشكل بعيد عن التصوف كل البعد، ولم ينساق وراء السرد الفارسى لهذه المنظومة.

أما أعظم من نظم هذه القصة في الأدب التركي قاطبة فهو الشاعر فضولى البغدادى، الذي تناول هذه الدراما العاطفية وصاغها بشكل قشيب، بحيث جعل القارئ لها يتنسم من بين صفحاتها عبير الشرق وشفافيته وروحانيته وعفافه، وفي نفس الوقت حدته وكظم غيظه .. ويقول فضولي نفسه إنه لم ينظم هذه القصة من نفسه، إنما شرع في نظمها

بناءاً على رغبة من بعض ظرفاء وأمراء الروم الذين أرادوا أن يمتحنوا مقدرته الشعرية .. وما حبذها عند فضولي هو ذلك التشابه الكبير الذي وجده بينه وبين أبطال القصة .. وهذا ما خلق نوعاً من التعاطف بينه وبينهم.

ويري الكاتب **أحمدقباقلى** أنها أجمل مثنوى رأته اللغة التركية. قد نجح الشاعر نجاحاً كبيراً، فى تطويع الموضوع إلى اللغة التركية «الآذارية»، أو بمعنى آخر؛ طوع التركية لنظم مثل هذه المثنويات والقصص الطويلة.

وفى قصة فضولى يجد كل دارس ما يؤيد وجهة النظر التى يسعى إليها؛ فهناك من يعدها من أحسن نماذج الشعر الغنائى؛ ومن يعدها أنضج أمثلة الشعر الرمزى، بينما يراها فريق ثالث أكثر شعر التركية تقدماً وتحرراً من تقاليد وعادات القرن السادس عشر الميلادي، وما كان يفرضه على المجتمع من قيود. [ليلى ومجنون، تحقيق بروفيسور. ج. آراسلى. باكو، عام ١٩٥٨م].

يسرد فضولى قصته على أنها حدثت فى قصر لأحد سادات العرب الذى لم يرزق ولداً .. وتستمر القصة علي أنها بين العرب .. ولكن بدلاً من البادية هناك القصور والبساتين التي يلتقي فيها الخلان ... ويعرض الأب حالة ولده علي الأطباء بحثاً عن دواء لدائه .. ولكن وسائل الأطباء لم تجد معه نفعاً ... فيحج البيت ويتعلق بأستار الكعبة .. فيدعو الله أن يزده حباً لليلى وشوقاً إليها .. فليلى تحاكى ضوء القمر .. ونور الصباح ... والفراشة والنسيم والسحاب .. ويركز فضولي على حالة الوجد التى ألمت بليلى عندما سمعت منشداً يتغنى بشعر المجنون .. ويستحدث خطبة ابن سلام لليلى عقب رؤيته لها لأول وهلة، وكيف تحقق له ذلك على أمل أن يخلص أهلها من العار الذي ألحقه بهم المجنون من التشهير بها فى أشعاره.

ويتابع فضولي البغدادى أحداثه، ويجعل نوفلاً يتدخل لصالح المجنون لكى يزوجه ليلي بعد أن سمع شعراً له ورآه شريداً هائماً على وجهه في الفيافي، وكيف وعدهم بالمال إن هم لبوا طلبه، ونشوب الحرب بعد أن رفض أهل ليلى طلب نوفل. ولكن الحرب تخمد وينصرف نوفل بعد أن يلتقى بوالد ليلى الذي يخبره أنه من الأسهل عليه كأب أن يقتل إبنته بدلاً من أن يزوجها بمن شهر بها ولوث سمعة العشيرة.

ويجعل فضولى موت ليلى سابقاً علي موت المجنون؛ حيث حمل زيد إليه نعى ليلاه، ويخرجان سوياً لزيارة قبرها، فبكاها العاشق، وتوسل إلي الله أن يُلحقه بها .. فيسلم الروح ويدفن بجوارها ... يجزع زيد جزعاً شديداً ويلزم قبريهما .. وألزم نفسه علي تعميره ورعايته.

ولا شك أن فضولى قد تأثر بكبار شعراء الفرس، خاصة نظامى الكنجوى، الذى نسج على منواله، وكذا شعراء الترك الذين سبقوه في هذا الميدان، مثل عليشير نوائى، السابق الإشارة إليه، و «**نجاتى، ت ٩١٤هـ**»، و«**خيالى، ت ٩٢٩هـ**»، وإن فاقهم جميعاً فى قدرته على الابتكار من ناحية، وطبع القصة بطابعه الخاص من ناحية أخرى، وإحلال البيئة الزراعية محل البيئة الصحراوية من ناحية ثالثة.

وقد ضَمَّن فضولي قصته كثيراً من الشعر الغنائى الذى عبر فيه عن اضطراب نبضات قلب صاف وإحساسات حب عفيف بلغة سهلة ميسرة، مطوعاً العروض العربي لكل خلجات قلبه، وكان ينظر إلى العالم كله بعين المحب العاشق، ويعتقد أن الكائنات جميعاً قد خلقت بسبب الحب، ومن أجل الحب، ويشعر الشاعر بالحب فى انبلاج الشفق وبزوغ الشمس وابتسامة الربيع وتغريد البلابل، ويعبر عن كل ذلك بلغة الحب، ويشدو دائماً بحبه الكامن بين جوانبه للإنسان في حد ذاته، فالحب فى شعر فضولي قوة كامنة تربط بين بنى البشر جميعاً، وما الصداقة والصدق، والوفاء عنده إلاَّ أسس

يرتكز عليها الحب، وما الحب عنده إلا قوة خارقة تجذب الإنسان من دائرة منافعه الذاتية لتدفعه إلى ميدان الخدمات العامة.

ومن الجديد الذى أضافه فضولى البغدادى فى قصته أنه جعل بطل المنظومة من الشخصيات الثائرة ضد عنعنات المجتمع المتوارثة، لا يحنى رأسه قط أمام التقاليد والعادات البالية، إنه يشعر بالأسارة لهذه التقاليد، ولابد من التخلص من عبوديتها، ولا يمنع نفسه قط من التفكير فى طريقه للخلاص، على عكس «قيس» فى الأدب العربى والفارسى، نراه سلبياً، يهيم على وجهه فى البيداء مستسلماً.

وعند فضولي لم يكن قيس وحده مجنوناً، بل كان ظلم المجتمع وعبوديته وتحكم العادات والتقاليد وسيطرتها هي نوع من الجنون الجماعي الذي يخلق نوعاً من السأم والضجر الروحى لدي المثقفين.

عبر فضولى بصدق عن الظروف التى كانت تعيشها فتيات أذربيجان فى القرن العاشر الهجرى، السادس عشر الميلادي، الذي عاشه شاعرنا، ولقد جمع كل مأساة عصره، وما عاشته الفتاة الشرقية في شخص ليلى، ولكنه جعلها مختلفة عنهن، فقد جعلها تحس المشكلة وتستشعرها، ولا ترضى بهذا الظلم الجماعي، فتثور عند فضولى وتحطم التقاليد، وتكتب إلي من تحب، وتصور له حالة الجور والظلم الذى تعيشه، وعندما يفرض عليها الزواج بمن لا تحب؛ لا تسلم له قيادها، وتظل وفية لحبها فى إطار العفة الناصعة؛ فهى لم تُستشر، ومن حقها أن تحتفظ ولو فى أعماق قلبها بشئ من الوفاء لحبها.

استخدام الشاعر أدوات الشعر الرمزى فى الشرق الأدنى، كالشمعة، والقمر، والسحاب، والنور، للدلالة والتعبير عن الام بطلته؛ فليلى هي الشمعة، وقيس هو الفراشة التى تحترق، عندما تقترب من نور الشمعة؛ ليلى هى البدر، وهو الفراشة التى تحوم حول نور البدر. ولكن ليلى فضولى ترى

الفراشة أحسن حظاً منها، فالفراشة تستطيع الطيران حيث تشاء، وترى محبوبها أينما يكون، ومتى أرادت، أما ليلى فهى فى فراق دائم. إن الشمعة تستطيع أن تضحى بروحها فى لحظة وتتخلص من معاناتها، ولكن ليلى تموت وتحيا عشرات المرات فى اليوم الواحد.

خلاصة المعانى التى أوردها فضولى فى «ليلى ومجنون»، هى أن العشق بلية ولكنه لذيذ، والذين يحتملونه ويحيلون هذه البلية من صورة نفسية إلى صورة قلبية، هم أعظم الناس فى هذه الحياة.

إن العشق عند فضولى نور ونار، والمحترقون به يستغنون عن الحياة الدينية، وخلاصة الخلاصة؛ أن الحياة هى الشعور والأحساس والألم والاضطراب، وقد اختار الشاعر قصة «ليلى ومجنون» لكى يعبر فيها عن هذه المعانى، وقد أدرك الموضوع الذي تجول فيه إحساساته أكثر من أى موضوع آخر.

الأثر الباقى

وهكذا، فمن التراث ما تنتهى حياته بانقضاء عصره، ومنه ما يحمل عناصر البقاء، ويتخطى حدود المكان والزمان، ويجد فيه الناس جيلاً بعد جيل، تعبيراً عن معان وقيم باقية، وإن اختلفت الأشكال، والأشخاص، والوقائع، وأساليب التعبير، ولو قيست الصلة بين الماضى والحاضر بمظاهر الخلاف والاتفاق الشكلية دون النظر إلى ما تحت السطح من دلالات لتنكرت الإنسانية لكل تراثها، ورفضت روائعها الماضية فى الأدب والفن، على حد تعبير الدكتور عبدالقادر القط.

وقصة «قيس وليلى» من القصص التى تتخطى حدود الزمن، وتتجاوز بما فيها من مبالغة فى تصوير الحب والموت فى سبيله الدلالات المباشرة للوقائع والأحداث، لكى تعبر عن طموح إنسانى كبير، يعلو من خلاله الإنسان على ضرورات واقعه وأنماط حياته المألوفة.

ولكل شعب فى تراثه قيسه وليلاه، وإن اختلفت الأسماء والأحوال والمصائر، فدلالة الإنسانية باقية، والمعنى الإنسانى الكبير يعلو بالقصة فوق الأسماء والعصر، والوقائع، لتغدو رمزاً باقياً لحنين الوجدان الجماعى إلى المثل الأعلى. وكأن صوتاً يأتى من وراء الأفق، عميقاً نفاذاً، يتردد فى جنبات الكون:

نحن فى الدنيا، وإن لم ترنا

لم تمت ليلى، ولا المجنون مات!

المراجع:

(١) الدكتور غنيمى هلال، الأدب المقارن، الطبعة الخامسة، بيروت.

(٢) أبو الفرج الأصفهانى، الأغاني، الجزء الثانى.

(٣) جمال الدين يوسف، نزهة المسافر فى أخبار مجنون بن عامر، أحمد الثالث، رقم ٢٤٧٣، طوپ قاپى سراى.

(٤) المسعودي، مروج، الجزء السابع.

(٥) ابن شاكر القطبي، فوات الوفيات، الجزء الثانى، القاهرة، عام ١٢٩٩هـ.

(٦) داود الأنطاكي، تزيين الأسواق، الجزء الأول، القاهرة، عام ١٣٠٢هـ.

(٧) الدكتور عبدالنعيم حسنين، نظامى الكنجوى شاعر الفضيلة؛ عصره، بيئته وشعره، القاهرة، عام ١٩٥٤م.

(٨) ج. دي. تاسي، تاريخ الأدب الهندي والهندوسي، باريس، عام ١٨٧٠/ ١٨٧١م.

(٩) الدكتور الصفصافى أحمد المرسى، دراسات في الشعر التركى، القاهرة، عام ١٩٧٨م.

(١٠) فضولى، ليلى ايله مجنون، تحقيق بروفيسور حميد آراسلي، باكو، عام ١٩٥٨م.

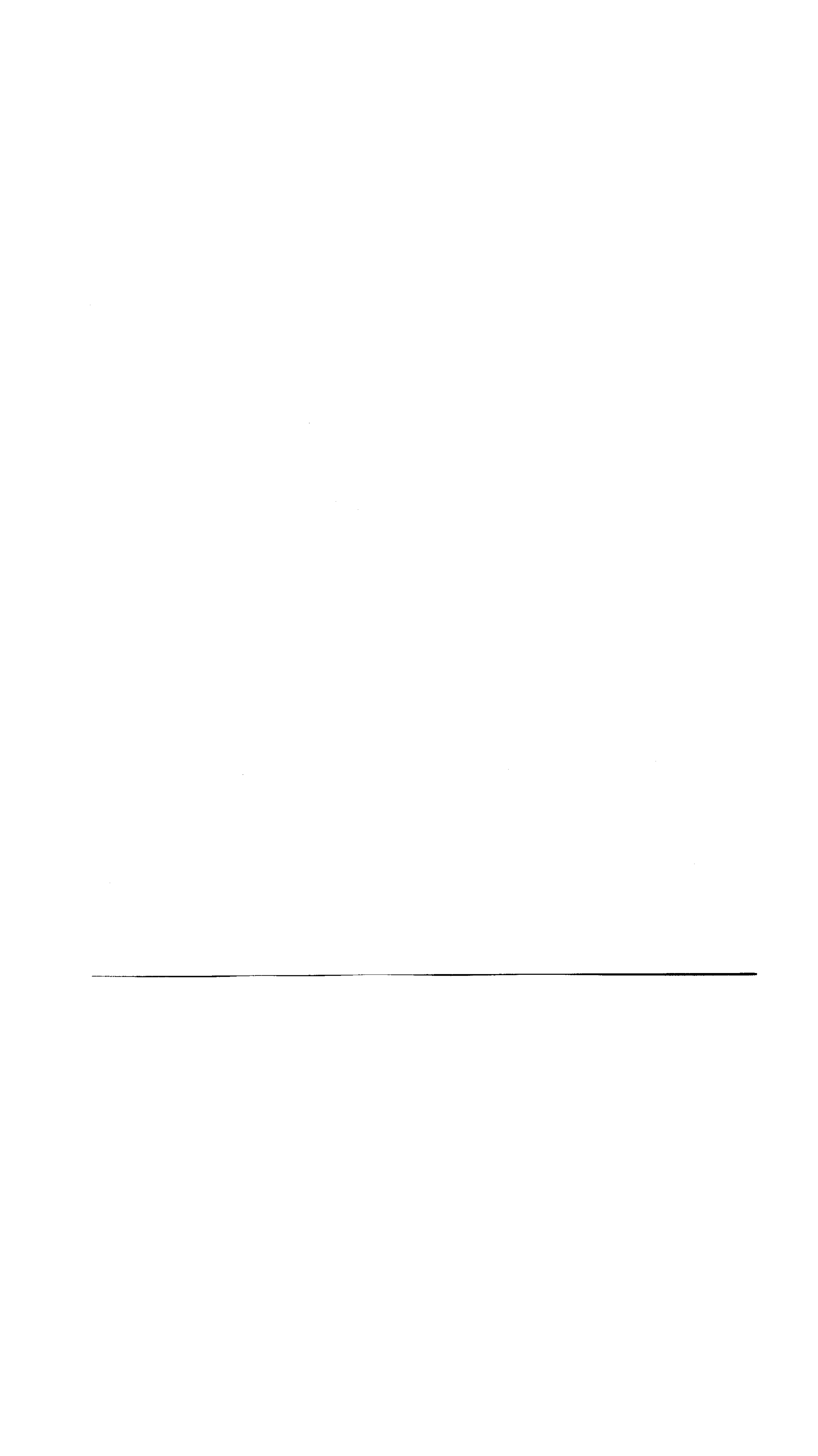
(١١) الدكتور حسين مجيب المصرى، في الأدب العربى والتركى، دراسة فى الأدب الإسلامى المقارن، القاهرة، عام ١٩٦١م.

(١٢) أحمد قاباقلى، تورك أدبياتى، الجزء الثانى.

(١٣) قوجاتورك، ليله ايله مجنون، إستانبول، عام ١٩٧٣م.

﴿ الورقة العاشرة ﴾

الشاعر يحى كمال بياتلى
وديوانه
« قبتنا السماوية »



ديوان قبتنا السماوية (*)

* الديوان الذى نقدمه على هذه الصفحات «كندى كوك قبه مز» قبتنا السماوية يحتوى علي أشعار **يحيى كمال**(1). ألحديثة، سواء من حيث الشكل أو المضمون، وهو بتركية القرن العشرين.

ويعتبر يحى كمال شاعراً وطنياً إسلامياً إلي جانب كونه شاعراً غنائياً بكل ما في هذه الكلمة من معان.

وفى كثير من أشعاره من السعة والشمول ما يطمئن كل الأمم كأى شاعر عظيم، ولكن عظمة يحيى كمال تكمن فيى أنه أعطى أمته من العناية ما جعلها أُنشودة على كل لسان.

وقد طبع ديوانه «قبتنا السماوية» بالشكل الذى كان يريده وإن لم يشهد مولده في حياته، وهو يحتوي على كل الأشعار التي نشرت في جريدة «حريت» علي مدي ستة وخمسين أسبوعاً خلال ١٩٥٦ – ١٩٥٧ وقد جعل فى مقدمة هذا الديوان أطول هذه القصائد جميعاً ألا وهي «صباح العيد فى السليمانية» وقد سُمِّي الديوان طبقا للعبارة الموجودة فى الشطر الثالث من هذه القصيدة.

وقد قسم الشاعر أشعاره في هذا الديوان إلى ثلاث مجموعات.

(أ) قبتنا السماوية

(ب) أفكار الطريق

(حـ) الوصال.

وقبل أن نسترسل فى تناول الديوان وما فيه من أشعار نرى من الجدير أن نلقى نظرة سريعة على الحياة السياسية والفكرية التى نشأ فيها

(*) نُشر هذا المقال في مجلة الشعر القاهرية، العدد الثاني، إبريل سنة ١٩٧٦م ص ١٥١ – ص ١٥٧.

شاعرنا خاصة وأن حياته قد صادفت فترة انهيار الدولة العثمانية وتكالب العالم الغربى فى القضاء عليها، كما عاصر قيام الجمهورية التركية وما صاحبها من تمزق فكرى وحضارى. فمنذ التنظيمات الخيرية (١٨٣٩م) إلى حرب الاستقلال (١٩١٢ - ١٩٢٣) ومقدرات الامبراطورية العثمانية - التى أوصلها الأوربيون إلى مرحلة الرجل المريض - ومثقفوها حياري بين اليأس والأمل، والخوف والاقدام، لقد شهد يحيى كمال سكرات موت «الرجل المريض» بعد أن كانت أذناه قد امتلئت بأساطير البطولة فى المدن البلقانية التى ترعرع فيها خلال حروب انفصال هذه المدن عن الدولة العثمانية، ولذلك فقد هزه من الأعماق اندحار هذه الامبراطورية. وتسيطر خيبة الأمل على ذلك الشاب الذي إقتنع تماماً بعدم عودة اليحاة إلي هذه الامبراطورية ولكنه يجد العزاء فى ماضيها المشرق .. وتخيل أيام انتصاراتها الجميلة .. وأن العالم المتهاوي تضيع معالمه تماماً بعد أن يكون قد ترك أثراً خالداً في مرآة شعره الأبدية. وفي هذا الشعر الحزين البديع يسطع ماضى أُمته فى احتشام فنى رائع.

وإذا كان أحمد هاشم (١٨٦٤ - ١٩٣٢) قد هرب من الواقعية التى يمقتها إلى الرمزية والخيال فإن يحيى كمال قد انسحب من الحاضر المخجل إلى الماضي الملئ بالقيم والبطولات، وإذا كان الشبان السبعة الذين تُيِّموا بـ «مهلقة سلطان» في أسطورة مهريار قد ضلوا الطريق وتاهوا فى عالم الخيال الذي رأوه في أعماق البئر فإن بئر يحيى كمال هو الذكرى والخيال معاً.

«سعيد ذلك الإنسان الذي يعيش بالذكريات
فالانسان يعيش الحياة طالما استطاع أن يتخيل».

ففى هذا الشعر يضع يحيى كمال خلاصة فلسفته فى الحياة .. فالخيال شكل من أشكال تناول الواقع. فإن كبار البؤساء يتخيلون الخوارق! وإذا كانت معاناة الوجود لدى عاكف باشا (١٧٨٧ - ١٨٤٥) هى

التى أوصلته إلى تصوير العدم، فإن معاناة وجود يحيي كمال هي التى أوجدت رغبته فى تجاوز الحدود وفى قصيدته «اللامتناهى» تجسيد كامل لهذه الرغبة.

إن الرغبة فى تجاوز الوجود كانت من الموضوعات التى تُصادف من حين لأخر فى الأدب التركى. وكان التصوف نتاج هذه الرغبة فيونس أمره (.../ ١٣٢٠) الشاعر الشعبى الذى يقول:

«مادام الوجود موجوداً فلا رغبة فى فناء القلب»

نجد أن هـذه الرغبـة فى تجاوز الوجود واضحة جلية. وفضولى (١٤٩٥ - ١٥٥٦م) الذي يقول:

«تعالوا يا أهل الحقيقة

لنخرج من هذه الدنيا

ولنطوف فى غير الديار

ولنر الأصل فى الأشياء والصفاء».

يود أن يجسـد نفس هـذه الرغـبـة، والشـيـخ غـالب دده (١٧٥٧ - ١٧٩٩م) شيخ الصوفية الاتراك يعمق هذا المفهوم في قصته المشهورة «حسن وعشق» أيضاً.

ولكن هذا الإحساس يظهر بشكل آخر لدى يحيى كمال، فإنه يربطها بالرغبة المشتركة عند بنى البشر جميعاً ألا وهى الرغبة فى تجاوز الحدود كما يربطها بالتاريخ التركى. وما قصيدة البحر اللامتناهى» إلاّ رمز لشمولية العالم هذه. وأن تناوله الخاص لمفهوم عام عن الاشياء التى ميزت شعره فى هذا الديوان. إنه يطور الإحساس بتجاوز الحدود فى شعره فى ثلاث مراحل مرتبط بعضها ببعض، فالشاعر يكتشف أن منبع الإحساس فى التاريخ التركى هو الفتح ويجسد روح التاريخ التركي كله فى هذا المصراع:

«فى كل صيف صولة نحو الشمال»

وطبقاً لهذا التفسير فإن التاريخ التركي كله كان عبارة عن الحرص على هذا التجاوز. وفي الحقيقة فإنه عند النظر إلى التاريخ التركي بنظرة شاملة نري أن هذا الشعور كان هو المسيطر علي كل الميادين المادية والمعنوية.

«فلنتخط نهراً بعد البحر

ولتكن الشمس علمنا ...

والسماء خيمتنا»

إن رغبة السيطرة على العالم تتضح فى هذا البيت الذي قاله (أغوز قاغان) قبل إسلام الترك. وإذا كانت سيطرتهم قد ركزت علي العالم المادى فقط قبل الاسلام، فإنها شملت العالم المادى والمعنوى معا بعد إسلامهم.

إن يحيى كمال الذي اتضحت فيه الرغبة فى تجاوز الحدود منذ طفولته بقوله:

«بينما تمضى طفولتى في مدن البلقان كان ما أحسه في كل لحظة شوقاً كاللهب»

فهو يكتشف أن منبع ذلك الشوق الملتهب يأتى من أعماق أجداده:

«فهمت أن الفتح هو رغبة أجدادى». إن الشوق داخل روح الإنسان لا حدود له. أما ذلك العالم الذي نعيش فيه فله حدوده، والإنسان عندما تتصارع فى داخله الروح المنفعمة بالانهائية مع واقع الوجود القاسى يبدأ فى المعاناة.

والأمة عندما تتحرك فيها رغبة التوسع الأنهائية تصطدم بواقع الأمم الأخرى، ووجودها. ومن هنا يبدأ التصارع، ويحيي كمال يقضى سنوات طفولته وشبابه فى تلك الفترة التى بدأت فيها هزائم الدولة العثمانية التى فرضت سيطرتها على ثلاث قارات من العالم لقد شهد فترة المعاناة، وشعر بالاضطراب الاجتماعى ويريد له حلا:

«بينما الجيش مهزوم

والوطن كله محزون

داعبت مخيلتي في كل ليلة

خيالات تلك الفتوح».

ولكن هيهات! فلم يعد هناك أمل في التحرر الاجتماعي، ويدفع ذلك الشاعر إلى غم وحزن وتشاؤم كبير ويبحث عن طرق جديدة ليُطمئن بها نفسه.. ولما لم يعد ممكنا الاغارة الاجتماعية الجماعية، فيحاول أن يتذوق طعم اجتياز الأفق وحده.

«وعرفت ما هو طعم لانهائية الافق

وذات يوم قلت لنفسي

لا أريد بعد وطـــنا

أوحبيـــبا،

فخرجت إلى غربة أبدية

وطفت الديـــــار».

وإن الخروج إلى الغربة وقت المعاناة لمن الموضوعات التى كان للأدب التركي باع طويل فيها أيضاً. فالفتيان السبعة الذين عشقوا «مهلقة سلطان» يخرج كل منهم ليلاً من باب المدينة ليبحثوا عن المحبوبة التي رآها كل منهم فى نومه .. وكذلك شعر» يونس أمره» ملئ بالغربة في هذا العالم، فهو يبحث فى كل مكان تطأه قدماه عن صديق وفي ولكن لا يجده.

«طفت الروم والشام

وديارا بعد ديار

لم أجد ما كنت أهواه

بل بقيت هكذا غريباً وحيداً».

ويحيي كمال فى ديوانه يطوف ويطوف ويخيل إليه أنه وصل إلى نهاية العالم، ولكنه يفاجأ بالبحر اللامتناهى .. ويصادف ذلك وقت المد، وقد غطت

البحر دكنة السماء .. ويتلوى أمامه كأنه تنين بألف رأس. وكل السفن والبواخر قد هرعت إلى الموانئ ... وبقي وحده فى هذا الميدان الفسيح وسط هدير الأمواج، وشمول الصمت .... ولكن هذا بدلاً من أن يحزن الشاعر ويخيفه، قد أسعده .. لقد شعر أن هناك ترابطاً بين ما يعانيه هو وما يعانيه البحر .. إن البحر يريد أن يشمل العالم ويحتويه .. إن البحر قد فتح له مكنون صدره! إن الانسان والطبيعة قد حبسا في هذا العالم المحدود، وهما يحاولان تجاوزه، ولكن لا يستطيعان. فلا هما قد تخلصا من هذه الرغبة ولاهما قد استطاعا تحقيقها .. ولهذا فقد حكم على الانسان والطبيعة معا بالمعاناة والاضطراب الأبدي. و «أحمد هاشم» يصل أيضاً إلى هذه النتيجة.

«لقد حكم علينا أن نبقى بعيدا

بعيـــدا،

فى مكان قد احتوته الظلال

وهـذا النفي

والهجر إلى الابد»

ولكن «يحيى كمال» يطور شعوره باللانهائية هذا داخل إطار فردى وتاريخي وطبيعى، ويشكل نظاماً بديعاً جداً، هو بذرة حسية تنمو طوال الشعر وتخرج من قلب الشاعر كدوحة وارفة تشمل كل الموجودات.

فهنا الخروج من الشعور إلى الطبيعة هو خروج من الداخل إلى الخارج. وهذا هو الجديد عند يحيى كمال. فقد كان أنصار (ثروت فنون) ينتقلون من الخارج إلى الداخل أي أن تأثير الطبيعة على الشعور هو المسيطر، أما يحيى كمال فقد جعل الشعور هو الذى يسيطر على الطبيعة، وكان العالم الخارجى يشكل الأساس الاول فى بناء الشعر عندهم فهم يحاكون الطبيعة، أما الشعر عند يحيى كمال فهو يحاول أن يجعل الطبيعة إنساناً يحس ويشعر ... إن الطبيعة وحدها لا تحمل أي معنى أو مغزى بل

هى إنسان يحس ويشاهد والطريق السوى ليس متجها من الطبيعة إلى الانسان. إن الانسان يحتوى الطبيعة بشعوره وخياله الخاص. وإن الطبيعة تحيا بهذا الاحتواء وتكسب قيماً بشرية. وإن ما يجعل البحر فى قصيدة «البحر اللامتناهى» معنوياً إلى هذا الحد هو مشاعر يحيى كمال. وما الأساطير إلاّ انعكاس لظلال الإنسان على الطبيعة. إن الشاعر الذي يتحرك من الانسان يخلق بحراً شبيها بالانسان.

«البحر .. مياه عميقة ..

مغبرة ..

خضراء .. متماوجة»

لقد كان الشاعر فى مجموعاته الثلاث قومياً إسلامياً فى كل ما كتب شغوفاً بالحضارة الاسلامية شكلاً وموضوعاً. ففى قصيدته «صباح العيد فى السليمانية» يرى أن هذا رمز لوحدة العالم الاسلامي.

«إن ساعة العيد هذه

تحت قبتنا السماوية

هى واحدة منذ تسعة قرون

فى ديار الملة الحنيفية»

«نسمع فى السموات صوت الأجنحة

وفي الأرض وقع الأقدام

ونسمع حفيف الروح

عند كل الأبواب

تعمل على الدخول

لترتل أذكى الصلوات.

كما نحس جيوش الرب

تملأ المسجد من كل الأنحاء

***

وهكذا تكون السليمانية تاريخاً!! ويسمع يحيى كمال وهو تحت قبة المسجد أصوات الانتصارات تأتيه من كل فج عميق، ومع كل تكبيرة يأتيه صوت انتصار، ولكنه يسمع صوت المدافع فيستاءل عجباً من أين تأتى هده الاصوات؟

«من أين تأتى أصوات المدافع

في عمق البحر».

ويجيب يحيى كمال من أعماق الماضى ...

«لعله باربا روس قد عاد

بجيوش النصر»

وبعد أن يعدد يحيى كمال الإنتصارات الإسلامية فى شتى الميادين العسكرية والحضارية يتوجه إلى الاله بالشكر لإتاحته له هذه الفرصة ليعيش مع أرواح الماضى.

«فى المعبد العظيم..

تزاحمت ذكرى التوحيد..

شكر للإله..

لاني رأيت روح الأجداد

ترفرف فوق الأحياء

فى تلك الأوقات».

وفي الجزء الثانى من الديوان «أفكار الطريق» يركز يحيى كمال على الفكر والفلسفة .. وعلى الوطن ولكن بصورة شمولية فكل العالم وطنه:

أدركت أن الهرم قد نال منى

وفى ساحتى..

فهمت أن الطلسم الذي يحجب.. سر الحياة

خلف زجاجة..

قد فسد.. !

ولم أعد - كما لم يعد العالم -

كسالف العهد.

فبينما مصر وسوريا كانتا في مخيلتي فتاتين

لم تعد ترى عيناي

سوى تراكم الحصى ..

كما أضحى وجه الأرض كله مادياً

وكل الآفاق مادية

فلا الغروب على اليم ..

ولا أمسيات البرية

ولا نخيل النيل ..

ولا هيبة الأهرام..

ولا آثار بعلبك الأغريقية ..

ولا ديار البرتقـــال..

لا الورد ..

ولا النعمانية..

لا النرجس

ولا أشجار الرمان

ولا مواويل ليل دمشق.

ولا خمور زحلة ..

ولا هوى الشام

قد وفت بما رغبته

من الفلك.هيهات!.

إذا لم يبزغ الفجر على تلك الديار،

إذا ما فني الجسد وبقي الخيال في الإنسان،

ففي اعتقادي أن العالم كله وطني

هذا هو مرادي في لحظة المنية.

أن أكون حيث توجد قباب النور الالهية.
أن تجلجل فى كيانى تكبيرات الحنفية

ويحيى كمال يمزج الحب بالوطن ففى قطعته «الربيع فى أرنكوى» يتغنى بحب وطنه ...

«هى الجنان بيننا .. هى عنوان لجمال شيــرين
هى شرف للساحل هى الجنات التى نحلم بها ..
بل حورية الشعر فينا».

«كان الموسم بديعاً ..
والكائنات أيضاً
كانت النجوم فى طرف
ونحن في الآخر
وفي الماضى ...
ظننت أن جمالك
هو سلطان جمال العالم»

بل وصل به الأمر أن يقول أن الفلك نفسه لم ير ربيعاً كذلك الذى فى قرية أرنكوى.

«أربيع استنبول كهذا؟
إنه يمنح الحب للعارف
لقد ظللنا أسرى الخيال شهورا
وفى اعتقادى أن الفلك .
لم ير قط كربيع أرنكوى»

أما قطعته الشعرية «الصيف الماضى» فهى إلى جانب أنها فى الجوى والغرام فإنها لحن موسيقى فى البسفور:

«كان صيفا كالخيال .. خلفته بحنينك
كل لحظة فيه.. وكل لون منه
والخيالات الشعرية .. هى منحة من هواك
ما زالت الرياض تدندن بصوتك الرخيم
وستذكرين في يوم ما .. ذكرى ذلك الصيف الماضى»
«أنظري ولو مرة، الى مياه البسفور الهادئة
سترين ليلة من الصيف الماضى ... والبدر ... والورود النضرة
وصورة محيّاك .. قد تراخت فى الأعماق.
وذكرى ذلك الصيف الماضى .. قد تهادت!».

وحين أراد يحيى كمال أن يعود الى الخصوصية من الشمولية وجد مجد أجداده حين تمسكوا بالفتح ... حين نظروا من فوق قمة عالية تعلو كل قمم العرق والجنس وتشرف على كل القباب والوديان ففى شعره «مهريار» يرى النصر والشرف والشأن فى ماضيه.

انظروا بدهشة وانبهار
حين ترون فتح تلك الأمصار
وحين يمثل بين أنظاركم خيال فتح استانبول.
وصدى الله أكبر من فوق تلك الأسوار ...»

أما القسم الأخير من الديوان والذى يسجل أشعار الحب والجوى فقد بث فيه لواعج نفسه .. وتغنى بالوصال وجعل قصيدته المسماة «وصلت» أي الوصال فى المقدمة والتى يقول فيها:

«الراقدون فى أحضان الأحبة،
المستمرئون مستقبل العمر
في حضن الوصال،
الظانون أن الليل لحظة حظ قد تدوم!
لا يرون لحظة انبثاق النور

في الافق أحلامهم .. الحب في رياض أزلية،

ومواسمهم .. ليست سوى صيف،

ونسمات بنفسجية،

لا يسمعون نواح البلبل ..

لا يعرفون ذبول الزهر ..

أو اختفاء البدر

وقبة السماء ..

فى كل لحظة ..

زرقاء نقية ..».

ويستمر يحيى كمال فى هذه القصيدة مصوراً لنا الحب في أحلي وأرقى معانيه وكيف أنه يسوى بين الغنى والفقير، بين العابد والزنديق .. ولكن لحظة الفراق عنده أقسى من الموت .. بل يتمنى على الله أن تسعفه المنية قبل أن يرى لحظة الفراق، وأن تدوم ليلة الوصال دوام الدهر ..

أيها الطالع؛

ان هذا الشبح الأسود

أقسى من الموت.

أيها الحب ..

إن تلك القلوب هى لك

أيتها الليلة العلوية الثملة ..

ألا تدومين أبد الدهر»

ثم يلى ذلك الهجر .. فإنه أخشى ما يخشاه يحيى كمال .. فإنه يحب الوفاء ويقدس الذكرى ..

«الهجران..

كالديك الصائح في وضح النهار

المؤذن في غير آوان ..

الحارق جوف الانسان ...

الماضي ..

وردة عطرة ..

في يد حالمة لحورية بضة ..

والوقت

نسيم،

والحدائق

وارفة الاشجار ...

ولم ينس يحيى كمال حتى في أشعار حبه قبته السماوية .. قبة عالم الحضارة الاسلامية فيطوف في بلاد الأندلس، ويشاهد مراقصها وحاناتها ومآثرها وماضيها، قائلاً في قصيدته «الرقص في الأندلس»

«الجرس

والدف

والورد

والرقص في البساتين..

ومساء الشوق في حضن التاريخ..

وأغنية الحب الشعرية

بين شفاه الملايين،

وبهجة أسبانيا

في هذا المساء ..

في الجرس الحنون ..

***

القدح الذهبي في الايدي ..

الشمس الوردية في القلب

وجسد أسبانيا ملفوف بالزهر

وخلال الرقص ..

ولفتة رأس

وسهام من حور في العينين

وأجساد خمرية ..

وشفاه ثملة

وعيون مكحولة.

أحضن ..

قبل..

وتمتع برحيق الشوق!

وهكذا، فإن يحيى كمال قد أدرك أن الشعر شعور وإحساس، وأنه قد نجح في إظهار ذلك في آثاره الشعرية لقد ظن الشعراء الأتراك القدامى وحتى شعراء «التنظيمات» أن الشعر هو فكر فقط لذلك فقد حشي كل من ضيا باشا (١٨٢٥ - ١٨٨٢) ونامق كمال (١٨٤٠ - ١٨٨٨) وعبدالحق حامد (١٨٥٢ - ١٩٣٧) أشعارهم بالفكر. أما أرباب مدرسة «ثروت فنون» فقد اعتبروه رسماً فزينوه باللوحات والصور: أما محمد عاكف (١٨٧٣ - ١٩٣٦) وضيا كوك آلب (١٨٧٦ - ١٩٢٤) فقد لونوا شعرهم بأيديلوجيات مختلفة. ومما لا شك فيه أن الشاعر يمكن أن يرتفع إلى الأفكار العميقة كالمفكر والفيلسوف تماماً. ولكن وصوله إلي الفكر يختلف عن كيفية وصول الفيلسوف. إن الشاعر يصل إلى الفكر عن طريق الإحساس والخيال. إن قصيدة «البحر اللا متناهي» وأفكار الطريق، وغيرهما من القصائد مليئة بالفكر العميق المتعلق بالحضارة والطبيعة

وروح الانسان والتاريخ ولكنه ليس فكراً مجرداً بل إنه فكر قد تكون عن طريق الخيال والاحساس.

لقد عاصر يحيى كمال موقف الجمهورية التركية الصلب من التاريخ القديم ومن الحضارة الاسلامية التى أظلتهم ألف سنة ولم يشأ أن يدخل فى صراع فكرى مجرد بل وضع ما يود قوله وسط باقة من الزهور العطرة أو ضمن لحن من الموسيقى الشجية التى تتصاعد دائماً إلى أعلى، وكان له من المهارة ما يجعله يجد المحتوى المناسب لهذا التصاعد العلوى.

هامش

(١) يحيى كمال ١٨٨٤ - ١٩٥٨ شاعر تركى من أكبر شعراء القرن العشرين فى الأدب التركى، ولد فى ديسمبر ١٨٨٤ فى احدى مدن البلقان التابعة للدولة العثمانية لابوين ينتميان الى عائلتين عريقتين لهما دور بارز فى نقل الحضارة الإسلامية الى البلقان، تلقى تعليمه الأولى والأعدادى فى مدينة اسكوب مسقط رأسه، وقد توفيت والدته سنة ١٨٩٧ ولم يكن قد تجاوز الثالثة عشرة بعد وكان لوفاتها أثره العميق فى حياته وفيما أنتجه من أشعار.

كذلك كانت هناك حادثة أخرى أثرت فى طفولة الشاعر تاثيراً كبيراً، تلك الحادثة هى تقدم الجيش العثمانى نحو أثينا سنة ١٨٩٧ فى وقت وصلت فيه الدولة العثمانية إلى درجة الإنهيار الكامل مما أيقظ الشعور القومى لدى الشاعر.

وفى سنة ١٩٠٢ ذهب يحيى كمال إلى استانبول وظل بها منتظراً الإلتحاق بالجامعة الأمريكية. فى تلك الفترة كان يقرض الشعر تحت أسماء مستعارة فى مجلتى «ارتقاء» و «معلومات» وفى سنة ١٩٠٣ سافر إلى باريس حيث أطلع على كافة التيارات الشعرية المعاصرة مما دفعه إلى رسم شخصيته الشعرية التى ارتضاها لنفسه، وهناك رأى المظاهرات المعادية للدولة العثمانية والعالم الاسلامى والمؤيدة لشعوب البلقان المسيحية فبدأ فى البحث عن ذاتيته القومية وعن عناصر تتركه وعوامل ارتباط الترك بالعالم الاسلامى فانكب على خزائن الكتب التركية فى باريس يدرس تاريخ تركيا بنفس النمط الذى وضعه علماء الغرب فى دراسة تاريخ فرنسا بل وأوروبا كلها. وقد عاد إلى استانبول سنة ١٩١٢ وهو أكثر شعوراً بقوميته فى التاريخ والأدب والشعر.

وقد اكتسب يحيى كمال شهرة شعرية كبيرة فقد كانت أشعاره تخلق حدثاً شعرياً وأدبياً هاماً وتثير حولها الجدل والنقاش كما يعد أعظم من طوع التركية الى النظم سواء بالعروض العربى أو بالوزن القومى التركى.

وفى استانبول عين مدرساً لتدريس تاريخ الحضارات والتاريخ الأوربى والأدب التركى فى كلية دار الفنون والتى تحولت إلى كلية الاداب فيما بعد.

غير أن هزيمة تركيا سنة ١٩١٨ هزت أعماق يحيى كمال فانضم هو وطلبته إلى حزب الاستقلال وربط فى أشعاره بين كفاح الشعب والأدب وعمق ذلك الشعور فى نفوس أبنائه الطلبة. وفى ١٩٢١ تولى رئاسة تحرير مجلة التقدم وكتب المقالات والأشعار الحماسية فيها وفى غيرها من المجلات كـ «دركاه» و «توحيد أفكار» و «حاكميت مليت» مما ألهب حماس الشباب والمواطنين أثناء الحرب.

واختير يحيى كمال مستشاراً فى وفد المفاوضات فى مؤتمر لوزان سنة ١٩٢٢ وفى ١٩٢٣ أصبح نائباً عن «أورفة» فى أول مجلس نيابى لتركيا بعد قيام الجمهورية. وفى سنة ١٩٢٦ عين سفيراً لتركيا فى بولونيا وفى سنة ١٩٢٩ عين سفيراً لدى أسبانيا والبرتغال ثم عاد إلى مجلس الشعب نائبا عن مدينة استانبول، وفى سنة ١٩٤٧ مثل بلاده سفيراً لدى باكستان ثم أحيل إلى المعاش سنة ١٩٤٩ وكانت وفاته سنة ١٩٥٨ وقد خرج الشعب التركى كله لتشييع جثمانه الى مثواه الأخير.

﴿ الورقة الحادية عشرة ﴾

الترجمة السياسية
لقصيدة قيزيل ألما
للشاعر ضيا كوك آلب

الترجمة السياسية
لقصيدة قيزيل ألما
للشاعر ضيا كوك آلب
١٢٩٣-١٣٤٣هـ=١٨٧٦-١٩٢٤م(*)

-١-

الأديب همزة الوصل بين السماء والأرض...!!

الرجل المريض فى النزع الأخير، الصراع الإمبريالى محتدم، الستار الحديدى مضروب.. أو هكذا يروجون - النضال السياسى مشتعل، التيارات السياسية، والفكرية على قدم وساق ... الحياة الدستورية تعلن سنة ١٣٢٦هـ = ١٩٠٨، ويخلع السلطان عبد الحميد الثانى (١٨٧٦ - ١٩٠٩م) من العرش .. الاتحاد والترقى فى قمة عنفوانها.. فتصل إلى الحكم.. وتزج بالدولة العثمانية إلى آتون الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨م) وتهزم مع ألمانيا .. تحتل جيوش الحلفاء أجزاء كبيرة من سائر ممتلكات الدولة العثمانية.. تنتهك حرمة العاصمة.. ينتفض الشعب التركى معلناً حرب الاستقلال والتحرر..

البحث عن مخرج.. الجميع فى انتظار المنقذ.. هل الإنقاذ فى الاستمرار فى الاتجاه إلى الغرب والأخذ عن الحضارة الغربية..؟ هل الانقاذ فى التمسك بأصالة الشرق والحضارة الاسلامية..؟ هل الخلاص فى التخلص من الدين، أم التمسك بالدين..؟ هل القومية التركية، أى الطورانية هى المنقذ..؟ هل العَصْرنة وعالمية الدولة فيها الخلاص..؟

وسط هذا الجو المشحون بالأحداث، والتيارات، والأفكار والنزاعات التى خلخلت كيان الدولة العثمانية فى أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ظهر ضيا كوك آلب (٢٣ مارس ١٨٧٦ - ٢٥ أكتوبر)(١)

(*) ألقى هذا البحث فى ندوة "ترجمة الشعر فى الآداب الشرقية" التى نظمتها لجنة الترجمة التابعة للمجلس الأعلى للثقافة، التابع لوزارة الثقافة فى جمهورية مصر العربية بالقاهرة فى يومى ١٤ - ١٥ مايو سنة ٢٠٠٢م. وسينشر أيضاً ضمن أعمال وأبحاث هذه الندوة.

كشاعر، ومثقف مسلم، ومُنَظِّر قومى.. هو كردى العرق.. شرقى التعليم.. قومى المشرب.. اتحادى النزعة السياسية.. تفاعل مع الأحداث.. بحث، ونقب فى التراث، والموروث، والآساطير.. استلهم الاشارات واستقرأ الماضى، واستشف ارهاصات المستقبل.. فكانت قصيدة قيزيل الما.. التى نظمها سنة ١٩١٣م.. ونشرها لأول مرة فى "تورك يوردى" وتوالت طبعاتها.. وقد وضع فيها السمات العامة لدولة المستقبل.. ورسم فيها الخطوط العامة للمدنية التي يتمناها.. وينتظرها.. وجاءت هذه المنظومة في مائتين وأربعة وخمسين بيتاً فى طرز المثنوى.. ومع أنها تركز تركيزاً شديداً على الفكر الأيديلوجى، إلا أنها نظمت بالشعر المنغم.. يظهر فيها من حين لآخر المناخ الأسطورى لقصة حب، قد شملها عمل أدبى، وفنى متكامل تخللته بعض الجذبات الصوفية.

-٢-

الناحية الفكرية لم تكن أقل اندفاعاً وتتابعاً؛ ظهرت ايديولوجيات متباينة؛ الأيديولوجية العثمانية الخلافاتية.. اللامركزية.. الفكر الطورانى.. الجامعة الاسلامية، والاتحاد الاسلامى.. وتيار العُصَرنة.. وكانت جميعها رغم تباينها تتفق حول النقاط الآتية:

(أ) ضرورة انقاذ الدولة العثمانية، وإعادة عظمتها القومية من جديد..

(ب) الإقتناع بتقدم الغرب، وضرورة الارتفاع إلى مستواهم مهما اختلفت طرق الوصول إلى ذلك...

(جـ) ألا تنقل هذه الصراعات الاجتماعية والفكرية إلى الأحزاب والحكومة، بل تظل فكراً اجتماعياً، وأدبياً بحتاً..

(د) ضرورة التخلص من التقليد الأعمى للغرب والتخلص من ثنائية الهوية التى عمت البلاد منذ التنظيمات، ومحاولة خلق شخصية قومية موحدة فى شتى المجالات..

(هـ) الابتعاد جهد الطاقة عن الرومانسية فى كل مناحى الحياة، والالتزام بالواقعية.

-٣-

الثابت أن فترة الأدب القومى فى تركيا لم تكن تخضع منذ بدايتها وحتى نهايتها لتيار أدبى واحد.. ولكن كانت هناك مدارس أو جماعات أدبية – كالفكرية – متعددة ظهرت خلال تلك الفترة.. ومن أبرزها الأقلام الشابة «كنج قلملر» والفجر القادم «فجرآتى».. والتكية.. «دركاه» ورابطة الشعراء «شاعرلر درنكى». وكانت تتفق جميعها فى وجهة النظر الفنية. بينما تختلف من الناحية السياسية.

فجماعة الاقلام الشابة قد إلتفت حول المجلة الأدبية التى صدرت فى سلانيك عام ١٩١٠م = ١٣٢٨هـ بنفس الاسم، وأشهر هذه الجماعة على جانب وعمر سيف الدين (١٨٨٤ – ١٩٢٠) وضيا كوك آلب (١٨٧٦ – ١٩٢٤م). وكان هدفهم جميعاً تبسيط اللغة، وتحريرها من سيطرة اللغتين العربية والفارسية..

أما الفجر القادم، فهى أيضاً جماعة أدبية تكونت عام ١٩٠٩م من شباب تراوحت أعمارهم ما بين العشرين والثلاثين عاماً.. وكان شعارهم الأدبى «الفن شئ خاص وخلاق وراقى» وما هو إلاَّ إنتاج شخص يخاطب زمرة معينة.. وهدفهم نقل نور الغرب إلى أفق الشرق.. وأهم أعلامها أحمد هاشم (١٨٨٢ – ١٩٣٣م) وأمين بولند (١٨٨٦ – ١٩٤٢م)، وحمد لله صبحى ورفيق خالد (١٨٨٨ – ١٩٥٦م)، وشهاب الدين سليمان (١٨٨٥ – ١٩٢١)م ويعقوب قدرى (١٨٨٩ – ١٩٧٤م).

أما الدركاه؛ فكانت مجلة أدبية نصف شهرية تصدر تحت رعاية الشاعر يحى كمال بياتلى (١٨٨٤ – ١٩٥٨م) ويلتف حولها طلاب الجامعة؛ وكان أبرزهم إلى جانب أحمد هاشم، ويعقوب قدرى أحمد حمدى طاپينار (١٩٠١ – ١٩٦٢م) وأحمد قدسى تجر (١٩٠١ – ١٩٦٧م) ونور الله آتاج (١٨٩٨ – ١٩٥٧م) وكانت ترجماناً لأفكار شباب استابنول آنذاك.

وتكونت رابطة الشعراء = شاعرلر درنكى عام ١٩٢٠م وجعلت رئاستها لجلال ساهر وقد طورت الأفكار التى بدأنها جماعة الأقلام الشابة،

وخاصة فيما يتصل باللغة التركية، وقد استقوا أفكارهم من طوران، والآناضول. وفضلوا الوزن القومى على غيره من الأوزان الشعرية ومن الأسماء التى لمعت فى هذه الجماعة؛ كان فاروق نافذ (١٨٩٨ - ١٩٨٣م) واورخان سيفى (١٨٩٠ - ١٩٧٢م) وفؤاد كوبريلى (١٨٩٠ - ١٩٦٦م) ورضا توفيق، وشاعرنا ضيا كوك آلب.

من ذلك يتضح أنه لم يكن هناك تياراً أدبياً واحداً خلال مرحلة حياة الشاعر ضيا كوك آلب، بل ما يمكن قوله هو أنه كان هناك فكر قومى خالص اشترك فيه كل الكتاب على اختلاف جماعاتهم الأدبية، أو أيديولوجياتهم التى كتبوا تحت تأثيرها.

-٤-

فيزيل الماء:

للوقوف على شخصية كوك آلب الحقيقية فى محاولتنا هذه للوصول إلى لب فكرة السياسى، فلا يكفى على الاطلاق دراسة أفكاره المجردة، والتى تضمنتها آثاره العلمية كمفكر اجتماعى، بل يجب دراسة نمطه الشعرى، إلى جانب نمطه الشعورى.. فأسعاره إلى جانب أنها أشعار تعليمية أيديولوجية بصفة عامة، إلاَّ أنها تحمل عناصر هامة جداً فى إلقاء الضوء على نفسيته، وأسلوب تفكيره. ففى مقال له بينما كان يحاول أن يبين نظام تفكيره، ودوافع هذا التفكير، وكيفية حدوثه، يقول:

«.. كنت تابعاً في طفولتى لطبيعة «الدفع اللاشعورى للأمل» وكنت أعيش به حياة سعيدة.. ولكننى فقدت هذا الدفع اللاشعورى للأمل بعد أن أنتقلت إلى سن التفكير من عمرى، وبعد هذه الخسارة الفادحة ودعتنى أيضاً «حورية السعادة» ولكننى لم أكن راضياً بهذا الحال فسعيت إلى خلق فلسفة تفاؤلية مستندة على الإرادة.

فهنا نرى ضياً كوك يشبه «الدفع اللاشعورى للأمل» بـ «حورية السعادة» وأنه عاش فترة طفولته تحت تأثير هذا الدفع اللاشعورى الذى

شكل أساساً هاماً فى أيديولوجيته... تلك الأيديولوجية الاجتماعية التى كان لها تأثيرها العميق على مثقفى الثورة التركية.

ويعترف ضيا كوك آلب نفسه أنه كان على وشك الانتحار عقب أزمة نفسية ألمت به فى شبابه .. ولكنه عاد إلى الهدوء والسكينة بعد أن وجد لنفسه غاية اجتماعية، أو على حد تعبيره «مفكورة» وتنبع عظمة كوك آلب أنه كوّن هذه المفكورة أى الفلسفة الاجتماعية ليس تحت تأثير «الدفع اللاشعورى للأمل» بل بقدرته الفائقة على تحويل هذا الدفع اللاشعورى إلى نظام فكرى محدد، وبمعاناته الأكيدة عندما كان يبحث عن اجابات لما يعترض مجتمعه من مشكلات. ويعبر هو نفسه عن ذلك فى خطاب بعث به إلى إبنته وهو فى المنفى حيث يقول لها:

{.. كنت لا أجيب فى شبابى على الأسئلة التى تطرأ على ذهنى، وكنت أبحث فى الكتب، ولم أكن أجد فيها الجواب الشافى.. فسعيت سعياً حثيثاً لكى أجد أيضاً.. ومن هنا اجتهدت أن أجيب بنفسى على المشكلات التى تعترضنى، وسعيت فى أن أجد إجابه لكل ما ينشأ فى ذهنى من تساؤلات}.

وما منظومة «طوران» التى كتبها ضيا كوك آلب إلاَّ «اللاشعور الجماعى» الذى يحتوى على الأنماط القديمة «archtypes» «واللاشعور الشخصى» حسبما ذكر «يونج» لدى كوك آلب نفسه...

فضيا كوك آلب الذى تعرض لأزمة الـ «أنا» فى شبابه قد تخلص من هذه الأزمة النفسية عندما نجح فى أن يدمج «أنانيته» مع «اغوزقاغان» و«الأجناس التركية» الآخرى. فما هذه المنظومة إلاَّ تعبير صادق عن صوت التاريخ الذى سمعه الشاعر فى أعماق نفسه والإحساس القوى المتولد عن هذا الصوت. فالفكر السائد في منظومة طوران هذه هو محاولة الدمج بين الذات والأمة هذا الفكر الذى يمثل مركز الثقل فى كل أعمال ضيا كوك آلب.. فالشطر الذى يقول فيه:

«أنا.. أنت فلا.. ، نحن .. فنعم.» «بن.. سن يوقز.. بزواريز» يُعَبِّر بعمق شديد عن هذه الرغبة. و «اللاشعور الجماعي» قد احتل عنده الوجود الذاتي..

وقد أثبتت الدراسات الأخيرة أن ضيا كوك آلب كان انطوائي المزاج، خجولاً، جباناً في مواجهة العالم الخارجي..يشعر بإعجاب كبير نحو أبطال التاريخ، وكأنه وجد فيهم تنفيساً عن ضعفه في مواجهة الحياة.

ونستطيع أن نستخرج من الفقرة السابقة في الخطاب أيضاً الأنماط أو المراحل الفكرية والحسية التي مربها ضياً كوك آلب، وهي ثلاث:

المرحلة الأولى:

هي مرحلة الطفولة السعيدة والتي كان خاضعاً فيها لعملية الدفع اللاشعوري للأمل.

المرحلة الثانية:

وتشمل سنوات الأزمة التي فقد فيها «حورية السعادة» وسيطرت على حياته النظرة التشاؤمية.

المرحلة الثالثة:

وهي مرحلة النضوج، والتي سعى فيها إلى خلق فلسفة تفاؤلية معتمدة على الإرادة، خاصة بحد أن تخلص من الأزمة النفسية التي مر بها.

فياترى.. كيف كانت تعمل مخيِّلة ضيا كوك آلب خلال تلك المراحل الثلاث، وما هي الأخيلة التي خلقها بتفكيره ولاسعوره..؟ وكيف كانت العلاقات بينها..؟ وما هي المراحل التي مرت بها «حورية السعادة» التي صاحبته في سن الطفولة حتى وصلت إلى فلسفة حياة».

إن محاولة الإجابة على هذه التساؤلات هي التي ستوصلنا إلى البرنامج السياسي الذي خطة ضيا كوك آلب لجمهوريته.. أو لنقل نظامه المستقبلي.

المرحلة الأولى:

أثبتت الدراسة أن ضيا كوك آلب كان سعيداً فى طفولته، استناداً إلى ماذكره هو شخصياً فى بعض مذكراته، وأشعاره، وخاصة منظومته «قره جه داغ» = الجبل الأسمر، والتى ذكر فيها أن والده قد أقام له مكتبه فى الطابق العلوى، وكانت بمثابة «عش الاستغراق» وأنه كان يرى الجبل من نافذته وكأنه «السعادة وقد تدثرت رأسها فى الفراء» وكانت هذه الحجرة «حجرة تتولد فيها آلاف الأحاسيس».

وعلى الرغم من أن هذه السعادة كانت داخل البيت، ووسط حنان العائلة، ودفئها.. إلاَّ أن خياله كان تواقاً إلى تخطى حدود هذا المكان المغلق، وحالما ينظر إلى العالم الخارجى - حتى فى أيام الشتاء - كان يرى عالماً أسطورياً:

{ كنت أظن الشتاء، عالماً سحرياً... يرقد تحت الثلوج
تحته بحيرة سريعة... تغرب إليها الشمس كل أصيل
وفى المساء.. تصطف أساطيل عشاق هذه الحورية..
ناثرين الزهر فوق يختها، مزينة كل أطرافه..}

وفى جزء آخر من نفس القصيدة يتخيل «فتيات شقراوات وهن يغتسلن باكركل صباح فى نبع من اللبن الصافى..» و «منارة ما أن يشرب الهرم من مائها حتى يرتد إليه الشباب..»

فهذه الحورية، وتلك الفتيات، وعودة الشباب وغيرها من العناصر المشابهة، والتى تحتل مكاناً فسيحاً فى هذه المنظومة، وغيرها لدليل واضح على قوة «الليبدو» عند ضيا كوك آلب.

وما يلفت النظر فى شخصية المفكر ضيا كول آلب، أنه لم يتخلص من هذه الروح الطفولية قط، حتى بعد أن وصل إلى مرحلة النضج، وربما تكون هذه الروح هى التى دفعته لأن يكتب «حواديتاً» وأساطيراً وأشعاراً

للأطفال.. فإلى جانب أنها تحمل غايات تعليمية، فإنها تبين أنه كان يعيش دائما تحت تأثير الرغبة فى العودة إلى الوراء «Regression» وأن هذه الأعمال كانت تعكس لاشعورياً رغبته فى التعبير عن عواطفه لهم حتى يدفعهم إلى الأمام، وأنه كان يود أن يعلم مشاعر الحب. فبطل مقطوعته الشعرية Ala geyik= الغزال العسلى، كان فتى تركياً صغيراً، وبطلتها فتاة قيرغيزية.

وأن البطل التركى هو الذى ينقذ الفتاة القيرغيزية الجميلة:

«إلتفتُ فرأيت فتاة» جميلة فى ملابس قيرغيزية

وقفت تنظر بجانبى..

فومضت قائلة .. « ايها السيد التركى..

هل عرفت الغزال..

فلم يكن أحد يستطيع أخذى

من هذا الوحش.. ولكنك أنت...

شققت الجبل.. ثقبت الصخر.. وجئت فأنقذتنى...»

ولم تكن هذه الفتاة سوى «ملاك طوران» أو «المطلب الأسمى للترك.. فيرد عليها بطل الأسطورة قائلاً:

«ياحورية طوران.. ومطلب الترك الأسمى..

إن مئة مليون تركى.. ينتظرونك الآن فى طوران..

هيا.. لنصل.. ولنقتحم الظلمات

وليتوهج الموقد.. وليسعد البلد الفقير..»

كان ضيا كوك آلب يكتب مقالات فى «الأقلام الشابة» و«تورك اوجاعى» الموقد التركى، و«تورك يوردى» الوطن التركى، تحت توقيع المهدى. وهذا إن عبَّر عن شئ، فإنما يعبِّر عن رغبة الانقاذ والتحرير التى كانت تعتمل فى نفوس أبطاله.. تعبيراً عن نفسه هو.. فلقد كان يرى نفسه بعين المنقذ أو المحرر لذلك المطلب الأسمى للترك..

المرحلة الثانية:

سنوات الأزمة:

كان ضيا كوك آلب فى طفولته انطوائياً «Intraceptif» وكانت هذه الإنطوائية هى التى دفعته إلى محاولة الإنتحار، عندما أصبح وجهاً لوجه مع العالم الخارجى، وعندما أحس أنه فقد «حورية السعادة». وكانت كتب الطبيعة التى درسها فى المدرسة تمنحه فكراً مغايراً تماماً لما رآه في عالمه الخيالى.. ذلك العالم المليئ بحوريات الطفولة.. أما هذه الكتب فتبين الكائنات وكأنها آلة عظيمة تدور، وما هو إلاجزء تابع لها.. ويعترف هو شخصياً أن التضاد الذى لمسه بين ما قرأ فى كتب الطبيعة وكتب الكلام في فترة الدراسة كان بمثابة قطبا التيار الكهربائى، فعندما يتلامسان فى فضاء روحى، كانت تتولد صواعق الريب والشك بدلاً من ومضات الحقيقة.. وكل يوم كان يزداد تصادم الحقائق المثبتة وأفكارى المفضلة داخل أعماق نفسى، ولم يكن القلب يسمح قط لتحول الجسم إلى آلة مادية، لاخيار لها ولا استقلال... وكان كل أملى هو معرفة ما إذا كان من الممكن انقاذ البلاد والوطن من تأثير «المعجون المنوم» الذى تتعاطاه دون علم تحت تأثير الاستبداد.. فقد كنت في حاجة إلى نظرية للخلاص. وفلسفة للأمل.. فلو كان الانسان آلة فقط، وإذا لم يكن هذا الإنسان يمتلك قوة خارقة يستطيع بها تخطى هذه الطبيعة فلا أمل فى إنقاذ أمتى من هذه المحن.. ولسوف تظل الإنسانية إلى نهايتها تعانى.. ولم يسعفنى «الكلام» أو «التصوف» بنظرية الخلاص وفلسفة الأمل اللتان كنت فى حاجة إليهما...

إننى أود أن أرى الوطن وقد تحرر.. وأمتى وقد ترقت.. والانسان وقد ارتقى.. ولكن كانت هناك شخصية أخرى مشئومة.. لم تكن تقبل أى حكم قط مالم يكن متوائماً مع «ميكانيزم» التجارب، ومتفق مع معايير المنطق، ويُقاس بمقاييس العمليات الرياضية.. ذلك هو عقلى.. إن ذلك العقل يثور محاولاً خنق أمالى وتحطيمها.. وكان المتكأ الوحيد لى آنذاك هو التأويل

الذى كنت أحاول به تأسيس توافقاً في روحى فهذه الحيرة التى كان يقع فيها ضيا كوك آلب كلما واجه العالم الخارجى ولجوءه إلى قبر أمه أو قبر أبيه للبحث عن السلوى أو المشورة هو ماولد فى شخصيته ما اصطلح علماء النفس على تسميته بـ «الثنائية» أو الشيزوفرنيا، فالوجود عنده انقسم إلى «داخل» و «خارج».. وهو ما عبر عنه في قصيدته «نفس الأمر» باشارات كثيرة تعبر عن «العالم الداخلى» و «العالم الخارجى» وما بينهما من تضاد. فقد رسم لها صورة شعرية فنية رائعة «حسناء قد غطت وجهها بنقاب أسود..» فالشاعر رغم المظهر الخارجى المعبر، ينفذ إلى الأعماق بذهنه، ويكتشف الجمال، وكلما نظر إليها يزداد حبه لها:

«إن ذهنى يرى جمالك

وعينى ترى ظلالك..

فوجهك جميل.. فلِما النقاب معتم هكذا..

كلما دققت فيك النظر

ازداد جمالك..

وكلما ارتقى حسنك

ذاد هيامى ...»

فإن كان فى الخارج نافذة مطلة على العالم الخارجى، وقد فُتِحت على الجحيم، ففى الوجدان نافذة مطلة على رياض الجنة:

«ففى الوجدان نافذة مطلة على رياض الجنة

أما نافذة الخارج فمطلة علي جهنم..»

وهكذا نجد أن العنعنات الصوفية، والتى استقرت فى النفوس منذ جلال الدين الرومى، ويونس أمره كانت قد تركت بصماتها فى نفس ضيا أيضاً... وهذا أمر طبيعى.. فعمه قد لقنه ثقافة شرقية أصيلة، ومزاجه ميال إلى التصوف منذ النشأة الأولى...

المرحلة الثالثة:

عاش ضيا كوك آلب معاناة شديدة فى سنوات الأزمة، بسبب عدم قدرته على الموائمة بين نزعاته الشخصية والظروف والغايات الإجتماعية التى يعيشها، فقد كان بحكم انطوائيته مضطراً إلى محاربة ذاته أولاً.. ولقد عاش فترة شبابه تحت ضغط النزوات الجنسية.. ولكن تربيته الدينية كانت تسعفه عند البحث عن مخرج أو نجاة.. ففى شعر له كتبه للقرويين سنة ١٩٠٩م عبر فيه عن مدى الصراع الذى يعيش داخل الإنسان.. ولكن ذلك الإنسان يزداد قرباً من الله، ويرتفع وضعه الاجتماعى بمدى انتصاره على شهواته، وسموه بهذه الشهوات. وما الصوم عنده إلاّ «جهاد» ضد نزوات النفس لمدة شهر، والذى فى نهايته نعرف الفرق بين الخير والشر حيث يقول:

«بينما نشعر بالمشقة قليلاً لعدة أيام فى هذه الحرب
تهون تلك المصاعب. ونهزم الأهواء..
ونجرب أن الخير أقوى من الشر..

ويبرز الثنائية الموجودة فى الانسان، خاصة فى قصيدته «الصلاة» وكيف أن الإنسان يتحول من حيوان مفترس إلى ملاك وديع فى برهة واحدة، وبمجرد أن ينوى الدخول فى الصلاة:

«ابن آدم بينما كان وحشاً.. تحول إلى ملاك تواً
وما جعله كذلك هو حبه للخالق.. والخوف.. والرجاء..»

ويعترف فى شعره المسمى «الآذان» أن العامل الدينى هو الذى يزيل من الإنسان «أنانيته..» وخاصة حين يصف الآذان قائلاً:

«ها هو ذا، هذا الصوت..
موقظ العالم.. مبين طريق الحق..
مسوى السوء.. مزيل صدأ الآنانية من القلوب الخيرة..»

وما العيد عنده إلا مؤسسة، تنمحى فيها «الأنانية» الموجودة ويحل محلها «الشعور الجمعى»..

إن هذا هو ما دفع ضيا كوك آلب إلى التفكير الجدى فى مفكورته.. والإنتقال إلى مرحلة التخطيط الاجتماعى.. وقد كان شعره معبراً عن «مفكورته» دائماً.

وأن هذه الفلسفة هى التى كانت تملأ عليه حياته.. بل وخياله. هى محبوبته..

«كانت حورية لا ترى بالعين
أعيش معها قلباً، وقالباً..
ما أن أصمت أنا حتى تبدأ هى
كان ازدواج روحى بها..
أنا قلب عاشق .. محبوبى هو ذا..
أنا روح مرضى.. هى لقمانى..

ولقد كتب هذا فى «اتوغراف» إبنته قبل موته بشهر واحد.. إنه يبحث عن المدد. إنه يبحث عنه فى أعماق قلبه.. ومن له بهذا المدد... سوى الحبيب... سوى الله:

«طريق الحياة.. صعب المراس
منحدر جبلى.. صخرى..
يحدوه خور فى العزيمة..
وتراخ فى القوة..
الحبيب.. هو تلك الحورية..
لا ترى بالعين.. بل هى قمر ... يتلألأ فى سماء القلوب
كنت أبحث عنها.. فى وجه السماء
وجدت تلك الهيفاء.. ليست فى السماء.. بل على الأرض....،،

لا يجد ضيا كوك آلب من ينقذه، ويرشده إلى طريق الخروج من المنحدر سوى الله.. هو الأم.. هو الصدر الحنون:

«أنت خزينة الفقراء

وأم اليتامى.. أنت الصدر الحنون

أنت المدد.. والعون.. يا إلهى العظيم.......

هذا الحب، وهذا الحنان يتقد فى داخله غريزياً.. لا أملاً فى رجاء، ولا خوفاً من عقاب أو جزاء.. بل هو الحب لذات الحب...

«.. إن دينى ليس الأمل.. ولا الخوف..

بل أعبد ربى لحبى لذاته..

لا طمعاً فى جنة.. أو خوفاً من جهنم..

بل أقدم حبى دون لقاء..

أيها الواعظ.. لا تقل إن نارجهنم

تلتهب.. فلست أدرى بكم ألف حمل من الحطب

بل قل.. هناك شمس الجمال

قد بزغت من شمس حبنا.....»

-٥-

إن غاية الموت هى البعث، هو الميلاد من جديد، ومفهوم الميلاد من جديد Rebirth، ما هو إلاّ توحيد بين رغبات الانطوائية Ingession والانطلاقية Egression، داخل الانسان.. وقد كانت هاتان الرغبتان فى منتهى القوة لدى ضيا كوك آلب.. ففى الوقت الذى كانت فيه شخصيته انطوائية إلى أبعد حدود الانطواء، فقد أصبح مفكراً اجتماعياً، ينكر ذاته... أنانيته، ومنطلقاً إلى العالم الخارجى بشكل مبالغ فيه.. وقد تجلت هذه التناقضات عنده فى فلسفته التى عبر عنها فى خطاب بعث به إلى إبنته وهو فى المنفى حيث يقول:

«..وفى الوقت الذى يهرم فيه كل انسان هنا.. فأنا أزداد شباباً لأننى ألفت الحياة خارج محيط الزمان والمكان.. وقد احتل مفهوم المولد من جديد هذا حيزاً كبيراً فى أعمال ضيا كوك آلب.. حتى أصبح يشكل فلسفة

حياة لديه.. ففى وجهة نظره؛ تتقدم الأمم بما خلقته، وخلفته من فلسفات.. فالفلسفات هى القوة الديناميكية التى تجعل «الميلاد من جديد» ممكناً.

وقد عبر الكاتب عن ذلك فى مقالاته بشكل «عقلى» وتناوله فى أسعاره بشكل «حسى».. ووضع الكثير من الرموز التى تعبر عن ذلك فى أساطيره، وملاحمه كما أنه قد نجح فى الربط بين هذه الحالات الثلاث «العقلى – الحسى – الرمزى..» وبعض أعماله الآخرى.. ودمج بينها وبين الظروف الاجتماعية التى كان يعيشها عصره، فالحرب العالمية الأولى (١٩١٤ – ١٩١٨) وحرب الاستقلال – والنضال الشعبى، وإلغاء السلطنة فى نوفمبر سنة ١٩٢٢م. وفى السادس عشر من نفس الشهر يغادر السلطان محمد الخامس قصر السلطنة، وفى ٢٩ أكتوبر سنة ١٩٢٣م تعلن الجمهورية، وتلغى الخلافة فى ٣ مارس سنة ١٩٢٤م – ففى هذه السنوات.. كانت كلها أحداث موت يعقبه حياة.. اكتسبت فيها الأحداث سرعة متناهية.. ولكنها كانت سنوات تغيير القشرة بالنسبة لبلاده تركيا.. ففى هذه السنوات التى تلفظ فيها الدولة العثمانية «الرجل المريض» أنفاسها الأخيرة. كان المخاض يبشر بميلاد جديد.. مولد الجمهورية التركية كان هذا التخطيط الاجتماعى «موت» يعقبه «ميلاد من جديد» وخلال هذه المرحلة تمخض كوك آلب عن «الشرنقة» إيبك قوزه سى» ونشر هذه المنظومة فى «المجموعة الصغيرة» يوم ٢٠ نوفمبر سنة ١٩٢٢م.

فها هو ضيا كوك آلب يشبه هذه الأحداث بخروج الفراشة من شرنقة دودة القز.. وتعتمد القصيدة كلها على هذا التشبيه الصريح.. ففى كل يوم بينما يزداد هزال الدودة، تكبر الفراشة.. وتقوى ويسمى هذا بـ «التحول».. ويجعل ضيا من هذه الحادثة الطبيعية خطة اجتماعية مطوراً فكره فيها على النحو التالى:

«وكلما وصلت الدودة إلى ذروة تكاملها،
توقفت عن النمو ...عادت القهقرى..
إلتف الموت بفكيها.. ووجب ضمور الآعضاء..

سيتغير الشكل؛
قبل موت الدودة..
يخرج منها جسم جديد..

اسم المولود الجديد فراشة
يسير دائماً إلى الإمام..
نحو الكمال.. يسميها الشعراء
زهرة الربيع ذات الأجنحة..

الدودة حياة .. سقطت إلى عودة
الفراشة تبحث بحرية عن نجاة...،،،

والشاعر بعد هذا الاستهلال.. والتقديم، والإعداد ينتقل إلى المسألة الحيوية المعاصرة له؛ ألا وهى إزالة السلطنة وبناء الحكومة الشعبية:

«.. العرش.. التاج يشبه الدودة عندنا
يتغير الملبس كل ألف عام..
لا تظن أنه يذهب هباء إذا ما سقط..
إنما تولد منه فراشة.. تسمى الأمة..
جناحاها.. الفكر.. والفلسفة..
عندما تطير تتسمى بالحرية..،،

إن ضيا كوك آلب لا يشوه الماضى، أو يجعله بقعاً حمراء من سفك الدماء بدعوى الأمجاد مثل توفيق فكرت (١٨٦٧ – ١٩١٥) بل ينظر إليه نظرة تسامح؛ فهو يقول:

« القصر أفاد ذات زمان
الدولة القومية تلائم العصر
تتقهقر السلطنة أمام الشعبية
وهل يقبل وجدان اليوم
أن يستعبد سلطان الملايين قط...،،،

وفى خطاب إلى زوجته فى المنفى يقول فيه:

«.. فالانسان عندما ينزل إلى الماء يتذكر الطفولة.. وأنا حقيقة لا أستطيع أن أخرج خارج نطاق الطفولة والشباب قط.. فالطفولة شطارة.. والشباب متانة.. وكيف تعاش الحياة بدونهما... تسألين كيف أعيش..؟ بعيداً عن الحقائق الكاذبة للإنسان، أعيش داخل الأحلام، والأساطير، والخيال الذى يعبر عن الحقيقة.. أنظر إلى المصائب بعين الدين؛ فتكون سعادة، أنظر إلى الغمام بعين الشعر فيكون ملاكاً .. أنظر إلى الضعيف بعين الأخلاق فيكون قوياً.. أنظر إلى الهزيمة بعين الفلسفة فتكون نصراً.. هكذا أرى الحياة دائماً بعين الطفولة... لا يرى على وجهى عبوس الكهلة.. ولا تسمع من فمى كلمات اليأس والتشاؤم... أنا قانع بتحسن المستقبل.. لا أنظر إلى اليوم بل أتطلع دائماً إلى الغد...»

فهذه الفقرة كما أنها تبين بوضوح رغبة ضيا كوك آلب فى العودة الى الطفولة، فإنها توضح أيضاً أنه كان يعقد ترابطاً بين طفولته، وبين الحكايات والأشعار التى كتبها للأطفال.. وأنه كان يلعب دور المهدى أو المنقذ فى كثير من الحواديت والأساطير التى كتبها للنشئ الجديد.. وأنه استعان بالتراث لتوضيح أفاق المستقبل التى يخطط له. وأنه قد عبر عن مفهوم البعث من جديد بشكل حسى فى حكاياته وأشعاره محاولاً أن يرسم المعالم الخارجية والبعيدة لمدينته الفاضلة التى يحلم بها لجنسة، وأمته.. وفى قصيدته «قيزيل ألما» قد اقترب بنا من الطريق المؤدى إلى هذه المدينة، وإلى الشكل الأمثل لإدارة أمورها.. وتكوين عناصر شعبها..

إن ضيا كوك آلب يرى النظام الشعبى «الجمهورى» هو الأمثل لمدينته، وأن يكون سكانها فراشة؛ جناحاها الفكر والفلسفة.. وأفاقها الحرية.

وأن تكون متوائمة مع متطلبات العصر، يشملها ضياء العلم، وتحصنها التقنية، والفنون.. لاسلطان فيها، سوى سلطان الضمير. فيا ترى أين كانت.. وأين تكون هذه المدينة؟.

«قيزيل آلما»

هذه الحكاية الاسطورية المنظومة والتى نُشرت لأول مرة سنة ١٩١٣م، فى «تورك يوردى» تعد من أجمل أشعار ضياكوك آلب رغم أنها مشحونه بالأفكار، أن بطل القصة (طورغوت «ما هو إلاً ضياكوك آلب فى سنوات الضياع، وإن كان البطل الحقيقى فيها هو «مفكورته» التى أنقذته من هذا الضياع واليأس، وإنها «أى هانم» (قمر هانم). إن ضياكوك آلب يتخيل فلسفته دائما وكأنها حسناء؛ هى المنقذ له ولأمته كما سبقت الاشارة وكما سنرى هنا.

وموضوع الحكاية باختصار كما يلى:

(... «أى هانم» فتاة ممشرقة القوام شقراء حسناء تعلو جبهتها كل الجباه، إبنه مليونير، موطنها مدينة (باكو)، أمها من قبيلة «كونرال» القيرغيزية توفى والداها بينما كانت تدرس فى باريس ورغم هذا فلا تعود قبل أن تتم دراستها متحملة هذا الألم فلقد أوقفت نفسها على أمل افتتاح مدارس فى طوران لتنفث فى الأرواح نور العلم والعرفان، تتم أى هانم دراستها وتعود إلى «باكو»، وتبدأ فى تدريس العلوم والتربية التى حصلتها فى باريس، ولكن هذا لا يشبع غرورها العلمى، إنها تود أن تعرف ثقافة الشرق كما عرفت الثقافة الغربية، ولذا تدرس الثقافة الشرقية على يد أشهر علماء بلادها «ملا سعد الدين».

وفى وقت الأصيل تمتطى صهوة جوادها مصطحبة معها التاجر «بهادر اغا» متجولة بين المروج والمزارع وإذا هى تصادف شاباً:

أشقر، شعره طويل غير مصفف

لابد أنه، إما شاعر، أو رسام، أو عاشق..

روح فنانه فى حالة استغراق

فى عينيه غفلة، وفى قلبه فتوح

وتحت تأثير جمال الطبيعة، وما يبعثه الربيع من جو علوى، وتمشياً مع قوانين الطبيعة فقد خفق قلبها بحب هذا الفتى، والذى ستصادفه مرة أخرى فى مجلس الحكيم سعد الدين، أما «طورغوت» فهو رسام ولد فى استانبول، هوايته التى ملكت عليه كل جنانه أن يجول بين أحضان الطبيعة محاولاً رسمها. فما أن رأى أمامه تلك الحورية حتى هام بها حباً. وملكت منه الفؤاد.

إن «طورغوت» أثناء سيره يرى الطريق وقد تشعب إلى طريقين: أحدهما متجه إلى اليمين والآخر إلى اليسار، وعندما سأل قروياً أبيض اللحية قال «إن هذا الطريق يؤدى إلى «قيزيل آلما» وبينما يطوف بالديار تظهر أمامه تلك الحورية وتخبره أنها حورية تلك الديار، وتخبره أنها حورية «قيزيل آلما» فيقرر ضرورة معرفة ماهية (قيزيل آلما) هذه فيشير إليه الجميع بضرورة لقاء الشيخ سعد الدين، فهو وحده الذى يعرف هذا السر فيذهب «طورغوت» ويلتقى للمرة الثانية بـ «أى هانم».

فيحكى الشيخ سعد الدين وهو فى حالة استغراق صوفى كامل لـ «طورغوت» عن ماهية «قيزيل آلما» فيقع كل من «طورغوت» و «أى هانم» تحت تأثير كلام «ملا سعد الدين» ولكن أى هانم المثالية التى ربطت حياتها بتحقيق أفكارها وفلسفتها، والتى لم تعرف هذا الشاب الهائم على وجهة بالقدر الكافى تقرر ضرورة أن تنسى هذا الحب الخاطف وتسعى جاهدة لتحقيق «المفكورة» أو الفلسفة المثالية التى طالب بها ملا سعد الدين.

هذه الفلسفة لا يمكن تحقيقها إلابشباب آمن بها وتمسك بأهدافها، شباب مثالى من أمثال «أى هانم» وهى أيضاً فى حاجة إلى تنشئة جيل يؤمن بها، ويعمل بهديها، ولما كانت البلاد تفتقر إلى الحرية، ولا يمكن لمدرسة تعلم مثل هذه الفلسفة أن تقوم فى «باكو» أو «قازان» أو

«استانبول» فلذلك تقرر «أى هانم» إنشاء مدينة تركية فى سويسرا بالقرب من مدينة «لوزان».

هذه البلدة هى مدينة «علم عال» لكل علم فيها كليه للزراعة والتجارة والصناعة والفنون ستكون جدولاً صغيراً يتحول مع الزمن إلى نهربل إلى محيط، منه يستقى كل شباب الترك، ويصب فيضه فى «طوران» وسيتخرج فيها الحكيم، والشاعر، والأديب والفنان، والصانع والتاجر، وتضع «أى هانم» لهذه المدينة التى ستوقظ العالم التركى كله اسم، «قيزيل آلما» التفاحة الذهبية ويسمع كل العالم التركى وشبابه بافتتاح تلك البلدة التركية وتمتلئ هذه المدينة بالفتية والفتيات الذين وفدوا إليها من كل أرجاء العالم التركى، إنهم سيكونون (حواء الجديدة) و (آدم الجديد) اللذان سيشيدان من جديد دنيا الترك.

تترك أى هانم باكو وقد أودعت دار التدريس التى كانت قد شيدتها فى باكو أمانة لأحد المديرين وتذهب إلى «قيزيل آلما» وتتولى إدارة هذه المدينة بنفسها وكان هدفها هو:

«أن تتلهى عن الحب الذى فى قلبها
ولكى تتسى طورغوت حبيها»

ولأجل هذا كانت تعمل ليل نهار دون كلل أو ملل تبحث عن كل ناقص فتتمه بكل همة وإقدام ساعية جهد استطاعتها ألاّ يظهر على وجهها ما تخفيه فى أعماق قلبها.

أما عن الرسام الهائم فإنه يُمسى فيما لم يكن صباحه به من الأمصار سائلاً:

أين تكون قيزيل آلما هذه بين الديار؟ ولكنه لم يكن يجد الجواب الشافى حتى رأى إعلانها ذات صباح في مدينة «كاشغر» ويرى إلى جوار

الإعلان تاريخ تحرك القافلة المتجهة إليها فينضم «طورغوت» إلى القافلة، ويصل إلى «لوزان» ويقدم طلباً لكى يكون أستاذاً للرسم فى مدينة الترك «تلك، ولكن آى هانم التى كانت تخشى توهج النيران التى خبت فى أعماقها من جديد لا تقابله بل تحول طلبه إلى وكيلتها «طومريس هانم» وما أن يرى «طورغوت» الولهان «طومريس» هانم حتى يظن أنها حوريته فيقص عليها مغامراته، وما تحمله من مشاق فى سبيل الوصول إليها، ويهيم بها حباً، ولكن طومريس لا تستجيب لحبه، وتخبر «أى هانم» بكل مايدور ولكن هيام «طورغوت» فى ازدياد ونار شوقه فى توهج مستمر، ويملأ غرفته بصور حوريته، ويُصعق ذات يوم من هول ما سمع فقد حان موعد زواج «طومريس» من «ارطغرول» وتقفز فكرة الإنتحار فى ذهنه فيأخذ مسدسه ويتجه نحو مغارة بالقرب من مدينته لكى ينهى حياته، وبينما هو على وشك إطلاق الرصاص على نفسه تظهر آى هانم التى كانت تتعقبه، وتنقذه من الموت، ويتزوجا فى نفس الموعد مع «طومريس» و «أر طغرول».

هذا باختصار شديد هو مضمون الحكاية الاسطورية المنظومة التى تبلغ مائتين وأربعة وخمسين بيتاً من الشعر فى طرز «المثنوى». ومع أنها تركز تركيزاً شديداً على الفكر الأيديلوجى إلاَّ أنها نُظمت بالشعر المنغم يظهر فيها من حين لآخر المناخ الأسطورى لقصة حب، قد شملها عمل أدبى وفنى متكامل.

إن ضيا كوك الب الذى خلق توتراً جميلاً فى قصته باعتماده على التضاد بين الحب والفلسفة القومية مركزاً على «أى هانم» فى البداية رابطاً عقده القصة بمحاولة الانتحار، ويعود ويحل هذه العقدة بغلبة الحب وانتصاره، إن مادفع أى هانم لإنقاذ طورغوت لم يكن المثالية أو الفكر أو الفلسفة بل الحب والخوف من أن تفقد حبيبها، أنه حب سام ارتفع إلي

مستوى طورغوت الهائم الرسام، ذى الروح الشعرية التى لاعلاقة لها بالفكر المجرد.

إن الشخصية الأساسية فى الحكاية هى (أى هانم) فإلى جانب كونها شخصية اجتماعية تحب، وتحمى، وتنقذ من أحبت فهى أيضاً تمثل النموذج المثالى للمرأ المثالية فى خيال أى رجل. تتطور الشخصية تطوراً دراميا يجعلها ذات تأثير كبير حتى خارج نطاق المحتوى الايديلوجي. ولكن ما يجعل أى هانم شخصية عظيمة إلى جانب ما سبق هو كونها قد وهبت نفسها بصدق إلى مثاليتها. إنها ليست مجرد إمرأة إنها شخصية مثقفة شارك فى تكوين شخصيتها ما تحمله من عطاء لمجتمعها والذى يلمس فيها هذا ليس «طورغوت». إنما هو القارئ وحده ورغم أنها عاطفية إلاّ أن تصرفاتها كانت، محسوبة ومدروسة وتنم عن إرادة قوية، على العكس تماماً من شخصية طورغوت الرسام الرومانتيكى الذى لا علاقة له على الاطلاق بالمجتمع وواقعه.

إن ضياگوك آلب لا يكتفى بالحكاية فقط لإبراز ما يود قوله، بل إنه اعتمد أيضاً على مشاعر وعواطف بل ونمط تفكير أبطاله، وكذا (ديكور) مناظره فسخره تسخيراً كاملاً لخدمة الهدف العام، فمثلاً لنتعرف سوياً على المحيط المادى والمعنوى والصوفى الذى بدأ فيه الحب بين «طورغوت» «وأى هانم».

وكان فى الوادى آثر من الجنَّة
كان ربيعاً تُحيط الزهور بكل جانب
حزن غامض ونشاط ساكن
شباب، وشعر، نغم، ولون، رائحة، وحياة.
ويد حورية كأنها تنثر الكوثر

ويتجلى فى الروح جو صوفى روحانى

وفوق الوجدان شعور معنوى

يُشمل المكان بسكينة سرية

لم يعد مبهما قط معنى الحب

فلقد انكشف لغز الحياة المعتم

وبعد أن يصف الشاعر الاطار الخارجى للوحة ، كذلك الملامح العامة ينتقل ألى سمات شخصيتها، ومدى تأثير هذه الملامح العامة عليهم فيقول.

فى تلك الأونة قال بها در: انظرى

إلى ذلك الشاب، عيناه كم هما شاردتان

تنظران وكأنهما شاخصتان

وعندما رأى أى هانم ارتعد قلبه

وعيناه الجاحظتان

فكأنهما من الزجاج، لا أصل فيها

شعره الأشعث؛ طويل، ومبعثر

لابد أنه؛ إما شاعر أو رسام أو عاشق

روح فنان فى حالة استغراق

ففى عينيه غفلة، وفى قلبه فتوح

آى هانم وكأن أنفاسها قد حبست

قالت «سحنته كم هى باهته!

وشعرت بهجران عميق في قلبها

وتواءمت هى أيضاً مع الأجواء العامة

فى هذه المقطوعة الشعرية وحد كوك آلب بين الانسان والطبيعة، بين الإحساس الداخلى والمحيط الخارجى، وبقدر نجاحه فى رسم لوحة فنية

تخاطب العين فلقد بلغ الأوج فى هذه القطعة حيث جعل الوزن والجرس نغماً حنوناً يداعب الأذن كأحسن ما يكون عليه الشعر الغنائى.

أما شخصية «طورغوت» ما هى إلاَّ شخصية كوك آلب نفسه، فطورغوت، خيالى كضيا يرى الحوريات في أحلامه مثلما رأى أى هانم وطومريس، وكما حاول گوك آلب الانتحار ولم تُنقذه سوى مفكورته، فإن طورغوت حاول الانتحار ولم تنقذه إلاَّ محبوبته «أى هانم» التى تمثل الفلسفة عند گوك آلب.

أما الشخصية الثالثة التى تستلفت النظر فى هذه الحكاية فهى شخصية سعد الدين ملاً ، فهى الشخصية التى تُمثل ضيا نفسه فيها، ولياً فليسوفاً مثالياً. إن قول «يونج»: «إن ما تحت الشعور قوة خلاقة» ينطبق تماماً على هذه الشخصية. إنه يعيش ماضى الانسانية، وماضى الترك أثناء جذبته الصوفية، وما أن تفيق من جذبته حتى يرتد انساناً حاضراً، ويرى العالم من زواية مغايرة ويعتقد الدكتور محمد قاپلان أن جذبة العارف سعد الدين ماهى إلاَّ جذبة ضيا گوك آلب نفسه فهذه الجذبة الصوفية تستحق وقفة تأمل، وتدبر:

فى هذه الأونه شملت الملاجذبة — وولج إلى المعنى بصوت الهى
سألت المرشد، أين محبوبتى؟ — فقال لى اعرف نفسك أولاً
فأمسكت بيده، أنا فجأة — وقادنى إلى عالم سرى
طوفان من الظلمة، وظلمة سياله — لا وجود ولا عدم لا غيب ولا حضور
ولم يكن النور قد بزغ بعد من اللهب — وشمل كل شئ هيام كامل
يتدفق المحيط هائجاً ونحن فوق الرمث — ككوكب وسط خيال
وكأنه كان ضوء، وفى هذه الحالة — استغرق كلانا في نفس الرؤيا
رمثنا جوهرة شرانبل «بارود» — أنفجر وتفرقت كل شظاياه

فسألت الشيخ عن هذا السر العجيب فقال «انتقل المسمى إلى الأسماء
وكانت الشظايا تتفجر متتاليه ومنها ينطلق بارود جديد فى كل آونه
ونحـــن فـــوق إحـداها حـــــيرى كنا نعرج إلى فضاء جديد
وكلما تولدت الأنهار من البحر والجداول من النهر ازداد اندفاع رمثنا
وانصبتنا التى خصصت لنا من النبع كانت تجذبنا إلى مأوى آخر
رمثنا كان بالوناً فخرقنا الأجواء
وأرتقينا دائماً ملقين بأشغالنا
وفى النهاية مثلنا بين يدى آدم
ومن هناك نطرنا بشوق إلى حواء

ولم نتوقف نحن، فالبعض بقى فى سيناء
والبعض قال «أنصهرت» وبقى في السماء
والبعض صعد إلى العرش وبقى فى العلا
والتفتوا ونظروا نحو البحر المتدفق

كان رمثنا فشنكاً، فأطارنا
وكل لمعة ساقطة منه تشيد عالماً
بعضنا استقر فى باريس والبعض في لندن
والبعض قد رُبِط فى نخلة خضراء

ولقد وجدت زليخا فى يوسف مطمعها
ووضع فرهاد عينه على شيرين
وظن المجنون أنه وصل إلى ليلاه
بينما هو لم يكن قادراً على شرح كلمة الحب

الحب جناح، ولا يعلمه من لا يطير
وهذا الطريق لا يعرفه فارس أو مترجل
يوجد جمال، لا يعرف حسنه نهاية
وذلك الهلال المدلل يسمى التكامل

قد دفن رمشنا. فخلقنا في الخيال
لم نسترح قط في حلم جميل
وإن مطلبنا الأخير فى هذه الدنيا الفانية
«أتراك وسنصل إلى قيزيل آلمآ»

إن جذبة ملا سعد الدين هذه تقترب من جذبة الأولياء ذوى المكانة المرموقة فى التاريخ التركى الاسلامى. ولكن الاختلاف البارز هو أنها ليست جذبة ولى وهب نفسه إلى اللّه فقط، بل إنها جذبة رجل فكر متصل عن قرب بقدر مجتمعه، وعلى حد تعبير كوك آلب نفسه أنها جذبة متصوف اجتماعى، وأن سعد الدين ملا هذا من خلق صوفية، وفن، وفكر كوك آلب نفسه.

إن «قيزيل آلما» توحيد بين الفكر والأسطورة، بل يمكن القول أن الفكر أغلب فيه، وعلى الرغم من أنها تحمل قيمة ما باعتبارها قصة شعرية، إلاَّ أن قيمتها الحقيقة تكمن فى كونها تشكل رؤيا صادقة، وتعبير واضح عن القوة الخلاقة. والروح المتيقظة دائماً لدى كوك آلب.

وما يهمنا هنا ليس قيمتها الفنية بل ما يكمن فيها من مشاعر صادقة لانقاذ الأمة وايصالها إلى مشارف المدينة الفاضلة.

إن سنوات ما قبل «قيزيل آلما» كانت كلها سنوات تدهور وانحلال وانهيار، سنوات الموت أما «قيزيل آلما» فهى الانقاذ والخلاص للأمة التركية.

إن ما يلفت النظر فيها من الوجهة الأيديولوجية نقطتان؛ أولهما، تلك الأفكار الأسياسية التى صرح بها ملا سعد الدين لـ «طورغوت» والتى مفادها، أن الجنس التركى يهرع منذ مئات السنين من بلد إلى أخر بدعوى البحث عن المدينة الفاضلة «قيزيل آلما» ولكنه لم يجد ضالته أبداً، بل على العكس تماماً، فلقد أفنى نفسه في سبيل الآخرين ناسياً تماماً ذاتيته، وكان سبب ذلك هو أن بحث الأتراك عن مرادهم لم يكن بداخلهم إنما كان من خارج نطاقهم حيث يقول:

قال الفليسوف. يابنى إن الفاتحين الأتراك
كانوا يريدون الاستيلاء على كل الأقطار
ولكنهم كانوا يعرفون هدفاً واحداً للفتح
كانوا يظنون أنه «ارم» لهم
إلى هذا الأقليم الموعود
وهذا الوطن الحبيب، من أجل هذا
أزبد الترك مئات المرات حتى شملوا الهند والصين ومصر والروم
واستطعنا أن نفتح دياراً كثيرة وفى كل منها قد فتحنا معنى
ومأأن نأخذ بلداً لتبعيتنا حتى نتأقلم مع المدنية هناك
أحيانا صرنا هوداً، وأحياناً صينين
وتدينا بدين العرب والعجم والفرنج
ولم ننتج قانوناً تركياً ولا فلسفة تركية
ولم نسمع صوت شاعر يئن بالتركية
وظهر فينا كثير من الشعراء والعارفين
ولكن بعضهم كتب بالعربية والبعض بالفارسية
كتبنا بالفرنسية والروسية والصينية
وبالكاد بعض المقاطع بالتركية

وكائننا قد أجرنا ذكائنا وصنفنا كتباً من كل لغة
وسيف التركى وقلمه أيضاً قد رفع العرب والعجم والصين أيضاً
وخلق وطنناً وتاريخا لكل قوم وخدع نفسه فى سبيل الآخرين

ويشرح ملا سعد الدين للشاب التركى الأخطاء التى ارتكبها الأتراك الأوائل وهم فى طريقهم للبحث عن «قيزيل آلما» فيقول:

(لم ينظر التركى إلى «ارم» أو إلى «سبأ»
قد قال «سأذهب إلى قيزيل آلما»
مقصده الذهاب نحو الاتحاد نحو الفكر القومى والبعث...)

ولكن ضيا گوك آلب لاينس أن يبث فلسفته التفاؤليه حتى ساعة النقد وبيان الخطأ عندما تحدث «طورغوت» عن التركى الأول»

(يعلم أنه سينبثق علم قومى ذات يوم
وسيولد اورخون وطورفان جديدة
وسيكون وطنا اجتماعياً، وتاريخاً قومياً
وسيتنزه التتريك عن التقليد)

ويتساءل الحكيم سعد الدين لسان حال ضيا گوك آلب قائلاً:

«ولكن من يدرى! (من سيشق الطريق وينثرسنا القومية التركية على الدهر؟ ومن يدرى متى ستكون حوريتها الأخرى وبلقيس هذا الخلق الجديد؟)

أما النقطة الفكرية الأخرى التى تجذب النظر فى «قيزيل آلما» هى معالم المدينة الفاضلة التى يحلم بها ضيا گوك آلب لكى تكون «للبلدة التركية» أو «لمدينة العلم، هذه.

لقد رأينا قبل ذلك أنه يرى نظام الحكم الشعبى، هو الحكم الأمثل وخاصة المتوائم مع العصر، يكمل ضيا الصورة متسائلاً؟ يجيب هو أيضًا

فيقول:

ألا توجد قيزيل آلما؟ لا شك أنها موجوده

ولكن سمتها ديار غير الديار

أرضها الفكر، وسماؤها الخيال

ستكون حقيقة ذات يوم وإن كانت الآن خيالا

ويشترط ضيا گوك آلب الاعتماد على النفس والأصالة لكى تبزغ شمس هذه المدينة:

ومالم تولد المدينة التركية الأصيلة الصافية

فسيظل ذلك الوطن خفى،،

ولكى تولد هذه المدينة التركية الجديدة لابد أن يكون في مدينة ضيا گوك آلب كليات للزراعة والتجاره والصناعة.

زراعة وتجارة وبيوت للصناعة

تُشَيَّد وتصبح مُشهرة للعمران

حكيم وشاعر، أديب وفنان وتاجر

كلهم ينشأون فى هذا المهد سواسية

والهدف أن تكون هذه المدينة نهراً للعلوم والفنون والصناعة، ونوراً يشمل سناؤه كل طوران.

ولابد أن هذا النهر سيتحول ذات يوم إلى عمان. وينتشر كل من استقى من حياضه إلى كل ربوع طوران لينثروا الضياء.

(لنشيِّد فى سويسرا «قرية تركية» أو مدينة

وليتدفق من هناك نهر

وليشمل نهر العرفان طوران

ولابد أن يتحول النهر ذات يوم إلى عمان

لا يريد ضيا كوك آلب لمدينته الفوضى والتسيب، بل لابد لها من قانون ودستور ينظم حياتها ، وليدرك كل فرد فى هذه المدينة دوره المرسوم له حتى تشيد المدينة التى يهواها الجميع بثروة البعض، وعلم الآخر، وجهد وحمية الوطنين.

(ولنعرف الآن فلسفتنا ولننظم قانوننا ولا ئحتنا
واستحسن الوطنيون هذا الفكر ونشروه فى كل ربوع البلدان
وأوقفت آى هانم كل ثروتها والبعض حميته
والبعض معرفته والبعض جهده وتوحدوا وشيدوا هادية طوران)

هكذا كانت مدينة ضيا كوك آلب، تولد فيها أمة كالفراشة جناحاها الفكر والفلسفة، وسماؤها الخيال، ما أن ترفرف حتى تنطلق إلى سماء الحرية، يُديرها النظام الشعبى، لكل فرد من مواطنيها دوره، العالم بعلمه، والشباب بحميته، وكل مواطن حسب جهده وماله. مدينة تشيد بيوتها على علوم الزراعة والتجارة والصناعة. ولا يغفل دور الفنون والدين فيها. هذه كانت رغبة «الميلاد من جديد» التى كان يريدها كوك آلب لوطنه وأمته إبان إنهيار الدولة العثمانية.

إن ضيا كوك آلب لم تكن تخدعه المدنية الغربية المعتمدة على التكنولوجيا فقط فى بداية القرن العشرين وكانت عودته إلى الماضى فى رسم معالم مدينته أبلغ رد على ذلك. فإن كان توفيق فكرت الذى عاش نفس العصر وعايش نفس الظروف قد رأى أن الشخصية التكنيكية هى منقذ تركيا، و «محمد عاكف» (١٨٧٣ - ١٩٣٦) - تلميذ جمال الدين الأفغانى، ومحمد عبده - رأى فى «عاصم» أن بنى البشر لو امتلكوا «القوة الذرية للمادة» ولو لمرة واحدة لا ستطاعوا أن يغيروا أساس الدنيا كلها، فإن ضيا كوك آلب قد رأى ضرورة العودة إلى «المنابع القومية» لخلق «الشعور القومى» عند التحول من الامبراطورية إلى الدولة القومية العصرية.

(الهوامش والمراجع)

(١) ولد محمد ضيا المعروف بضيا گوك آلب فى ديار بكر سنة ١٨٧٦م وكانت السنوات الأولى من عمره تمثل فترة حرجة من تاريخ الدولة العثمانية. عائلته من العائلات المثقفة فى ديار بكر. كان والده مديراً للمطبعة، ورئيساً لجريدة المدينة. حاول أن ينشئه نشأة عربية. التحق بالرشدية العسكرية في سنة ١٨٨٦ – ٨٩٠ ولكنه تركها.. ورغب فى دراسة الأدب والتاريخ، تعلم الفرنسية إلى جانب تعلمه الفارسيه والعربية. قرر مغادرة ديار بكر بعد وفاة والده لاستكمال دراسته، وصل إلى استانبول سنة ١٨٩٥م عقب محاولة الإنتحار التى حاولها عقب تزويجه بإبنة عمه. انطلق للعمل فسجن، وظل تسعة أشهر فى السجن – نفى من استانبول إلى دياربكر سنة ١٩٠٠م نجح في تشكيل فرع للإتحاد والترقى في دياربكر، اشترك مع آخرين فى مؤتمر الجمعية فى سلانيك سنة ١٩١٠م تابع كتاباته، وأعماله الأدبية إلى جانب نشاطه السياسى حتى توفى فى ٢٥ أكتوبر سنة ١٩٢٤م أنظر: بهجت نجاتيغيل، أدبيا تمزده اسملر سوزليغى ص ٣٤١ – ٣٤٢.

وانظر لهذا البحث ما يلى:

(2) Bernard Lewis, Mödern Türkiye'nin dogusu, Cev: Dr Metin, Ank. 1970.

(3) Mustafa Ragib Esatli ,ittihat ve Terakki Tarihinde esrar perdesi ve yakup Camil nicin öldürüldü? Hürriyet yayinlari 107. Istan: 1975.

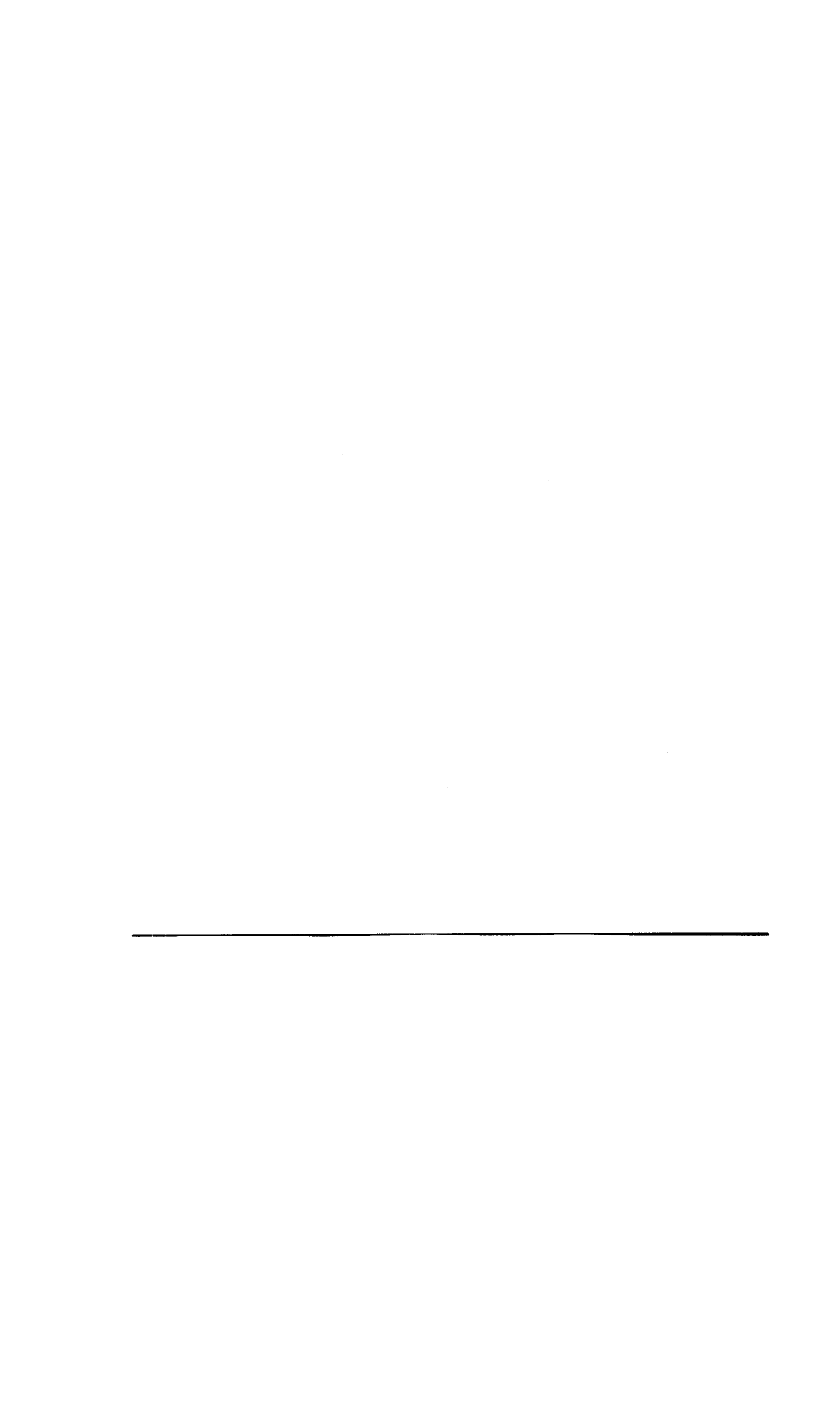
(4) Prof. Dr. A. Afetinan, Türkiye Cumburiyeti ve Türk Devrimi, Ank. 1973.

(5) Ziya Gök Alp, Türkçülügün esaslari, 1918. Istanbul.

(6) Prof. Dr. M. Kaplan, Türk Edebiyat, üzerinde arastirmalar ist. 1971.

﴿ الورقة الثانية عشرة ﴾

ناظم حكمت
و
قضايا الانسان وهمومه



ناظم حكمت(*)
و
قضايا الانسان وهمومه

-١-

شهد القرن العشرون طفرات هائلة فى ميدان الثقافة التركية؛ فعقب انهيار الدولة العثمانية، واندلاع الحرب العالمية الأولى، وإعلان الثورة، وقيام حرب الاستقلال التركية، واخفاق الاتحاد والترقى، وانتصار إرادة الشعب وإعلان الجمهورية، والتغيرات الإجتماعية التى تلتها، إنعكس كل ذلك على الأدب؛ ففى أعقاب مدرسة «ثروت فنون» و «الفجر الآتى» كان تيار الأدب القومى (١٩٠٨ - ١٩٢٣) الذى ترعرع تحت تأثير الحركة التحريرية والقومية، وبعد الجمهورية شعرت الأوساط الأدبية بضرورة ميلاد تيار أدبى جديد يختلف عن إسلامية محمد عاكف (١٨٧٣ - ١٩٣٦م) وطورانية ضيا كوك آلب (١٨٧٦ - ١٩٢٤م) ورمزية أحمد هاشم (١٨٨٤ - ١٩٣٣م) ورومانسية يحى كمال (١٨٨٤ - ١٩٥٨م) بل يعتمد على الواقع التركى المعاش فى الآناضول.

كان التجديد المنشود لابد وأن يُغطى الحياة الأدبية، والثقافية، والاجتماعية، كما غطى الحياة السياسية والعسكرية، وإذا كان المثقف والأديب البيروقراطى قد ظهر ملتفاً حول الآتاتوركية، والمبادئ الجمهورية، وشخصية الغازى بؤرة الوحدة الوطنية ومنقذ الأمة، ومبدع التغيرات

(*) قُدِّم هذا البحث فى الندوة التى عقدت عن ناظم حكمت فى إطار احتفال وزارة الثقافة المصرية ممثلة فى المجلس الأعلى للثقافة والفنون (لجنة الترجمة ولجنة الشعر) ضمن الفعاليات العالمية بعام ناظم حكمت بمناسبة مئوية ناظم (١٩٠٢ - ٢٠٠٢م) وذلك يوم ٨ مايو سنة ٢٠٠٢م = ١٤٢٣هـ.

الإجتماعية، وصاحب الرأى الأوحد، والصوت الأعلى، وقائد الأمة، ورئيس الحزب والدولة. إلاَّ أننا لم نعدم الأصوات التى نادت بالاقتراب من هموم الشعب، وطبقاته المسحوقة، وقضاياه الساحقة، فحاولت مجموعة المشاعل السبعة أن تكسر الجمود، والطوق المضروب بإصدارها ديوانها المشترك «مشعلة» والذى لم تترتبط فيه بأي تيار فكرى أو أدبى، أو اتجاه سياسى معين.

كان صدور الإنقلاب الحرفيب في تركيا ١٩٢٨م، وصدور مجلة «وارلق» الوجود (١٩٣٠م) تُشكل انعطافة ملحوظة، وخاصة مع عودة ناظم حكمت من الاتحاد السوفيتى، نحو الإتجاه إلى الشعر الإجتماعى؛ والإلتفاف حول القرية التركية وهمومها وقضاياها، وأوضحت هذه الإنعطافة الإجتماعية، والإتجاه إلى أعماق القرى أنها تسير فى إتجاه متوازى مع حركة التغريب، والاتجاه إلى الغرب.

وإذا كان التيار التغريبى قد اكتسب شكلاً مستبداً وفاشياً فى ثلاثينات هذا القرن، فإن أربعيناته قد شهدت ميلاد تيار تغريبى جديد.. ولكن أقطابه ينادون بانصاف الطبقات المسحوقة، وأعلنوا أنهم يبحثون عن الحب والجمال، وأصدرواهم أيضاً، ديواناً مشتركاً أيضاً وأسموه «المغتربون» «غريبچيلر». وليسوا تغريبيون. هذا التيار، وإن اعتمد على إطار قصيدة النثر التى تعتمد بدورها على الاستخدامات الذكية للألفاظ، إلاّ أنه استطاع أن يرفد الأدب التركى بطاقات شعرية هائلة، اعتمدوا فى إنتاجه على منابع الفولكلور التركي. وهذا بدوره قد أفسح المجال لظهور تيار أدبي أمكن تسميته بالأدب القروى فى الأدب التركى الحديث والمعاصر.

استهدف هذا التيار دراسة الحياة الشعبية فى الريف بقراه، ونجوعه وكفوره، وذلك من خلال دراسة مشاكل وهموم وقضايا الفلاحين،

وعمال المناجم والتراحيل الذين يشكلون الغالبية العظمى من سكان تركيا.

وكان محمود مقال (١٩٣٠ -) رائد هذا التيار؛ ووضع معالمه في روايته الشهيرة «قريتنا» التى تُرجمت إلى مايربو على خمسين لغة، وتم إختيار المؤلف سنة ١٩٦٨م كمواطن عالمى فى مهرجان أدب الشباب فى إيطاليا. والتف معظم، بل جل الأدباء التقدميون حول هذا التيار. ومزجوا فى نتاجهم بين الإبداع الفنى والتراث الشعبى. ويأتى فى مقدمة هؤلاء يشار كمال (١٩٢٢ -) وصباح الدين على (١٩٠٣ - ١٩٤٨م) وكمال طاهر (١٩١٠ - ١٩٧٣م) واورخان كمال (١٩١٤ - ١٩٧٠م) وفقير بايقورت (٢٩٢٩ -) ومحمد باشاران (١٩٢٦م).

ولقد انعكست ارهاصات التعددية الحزبية على الحياة الفكرية والأدبية؛ فمنذ سنة ١٩٤٨م، والحريات العامة تكتسب لها مواقع جديدة. ونظام الحزب الواحد، و«الملي شيف»، وديكتاتورية الفرد والحزب الواحد على وشك الرحيل والأفول. وضرورة الأخذ بمبدأ التعددية الحزبية، والفكرية تترسخ فى العقول.

شهد هذا المناخ المتقلب، والمتصارع بروز تيار الحركة الشعرية الثانية؛ وقد تزعمه فاضل داغلرجه (١٩١٤ -) وآتيلا ايلخان (١٩٢٥ -) وقد حاولوا تغيير شكل القصيدة الشعرية بإضفاء الأهمية على المعجم اللغوى، وزخم المعنى للكلمات فى إطار تجربة شعرية جديدة تتحدث عن الحرية، والحب، والجنس. ومن أقطاب هذا التيار أيضاً نجاتى جمعه لى (١٩٢١ -) وسزائى قره قوچ (١٩٣٣ -) وعلى يوجه (١٩٢٨ -) ومحمد تانر (١٩٤٦ -).

كان هذا التيار قد صهرته، وصرعته الأزمات الطاحنة التى كانت تعيشها تركيا، فمع بوادر التحول من الزراعة إلى الصناعة، والارتباط بالأحلاف، والتطور الرأسمالي السريع فى شق الطرق، وبناء السدود،

وانشاء المصانع، وازدياد الهجرة من القرى والأرياف، وخلق العشوائيات في المدن جرياً وراء فرص العمل، وهرباً من كرباج الاقطاع، إلى جانب تدفق رؤوس الأموال المستغلة بدعوى الاستثمار، ذلك الاستثمار الذى خلق الرفاهية الكاذبة، والانفتاح الذى زاد من الضغط والإرهاب لرجال الفكر والأدباء، والتنكيل بحرية الرأى، ومطاردة أصحابه، وتعرض معظم الشعراء التنويريين والتقدميين إلى السجن والتشريد.

كانت سنوات الحزب الديمقراطى (١٩٥٠ - ١٩٦٠م) تحمل فى طياتها أمل الرفاه الإقتصادى، غير أن هذا الرفاه لم يتساوى فى الخطى مع التطور السياسي والاجتماعي الهائل، ورغم بوادر هذا الرفاه الاجتماعي والمادي إلاَّ أن الطبقة المثقفة، والواعية، والرافضة لهذا الانفتاح غير المنضبط كانت تتعرض يومياً للإضطهاد والقمع الفكرى عن طريق سن القوانين التى تحد من نشاطات الصحفيين والجامعيين، والاعلاميين وتضع قيوداً على ممارسات حرية الفكر، وابداء الرأى المعارض، ذلك لأن البرجوازية الجديدة كانت ترفض ممارسات المثقف الواعى، والثورى الإشتراكى.

لقد جاءت هذه الحركة الشعرية الثانية كرد فعل للازدواجية، والثنائية التى كان يعانى منها المجتمع التركى. وحاولت فتح الطريق على مصراعية أمام الشعر التركى الحديث. وأن أدباء، وشعراء، وكتاب هذا التيار كانوا قد تمردوا ضد الإهمال، والتذبذب والإزدواجية، والاستغلال، والأحلاف، والإرهاب المدمر الذى يعانيه المجتمع.

اتسم النتاج الشعرى فى هذه الحركة بالغموض، وأرجعوا هذا الغموض فى المعنى إلى الغموض فى الشكل، وتفتيت التفعيلة. ولن يكون فى مقدور أى متعاطى لهذا الشعر إدراك معانية، ومقاصده مالم يكن واقفاً وقوفاً كاملاً على أشكال الشعر الحديث.

وسط هذا المناخ الممتد، والمسيطر، والمتسلط ظهر ناظم حكمت(*).

(*) ناظم حكمت:

١) ولد فى سلانيك سنة ١٩٠١م، تلقى تعليمه الأولى فى طاشمكتب فى (جوزتبه). ثم التحق بالقسم الأول فى مدرسة غلطه سراى الثانوية سنة ١٩١٤م؛ ثم أتم دراسته الثانوية فى المدرسة النموذجية فى نيشانطاش.. وبعد أن درس فى الكلية البحرية لمدة خمس سنوات اضطر لتركها لأسباب صحية. انتقل إلى الأناضول تاركاً استانبول على أمل الإنضمام إلى المقاومة القومية. عمل بالتدريس سنة ١٩٢١م فى ثانوية (بولو) لفترة وجيزة. وخلال نفس السنة، وبعد أن بقى مدة فى مدينة (باطوم) توجه إلى روسيا ودرس الإقتصاد والعلوم الإجتماعية فى جامعة الشرق بموسكو وظل بها فيما بين سنة ١٩٢٢ - ١٩٢٤م، ثم عاد إلى أرض الوطن. وما أن علم برفع دعوى لسجنه غيابياً بسبب الشعر الذى صدر له فى مجلة (آيدينلك) حتى عاد إلى الإتحاد السوفيتى. وبناءاً على العفو الدستورى رجع إلى أرض الوطن، ألاّ أنه ظل حبيساً فى سجن هوبه «Hopa» لفترة ما. وفى سنة ١٩٢٨م توطن استانبول، وعمل فى العديد من الصحف والمجلات والاستوديوهات السينمائية. تم سجنه وتوقيفه فيما بين ٢٨ - ١٩٣٢م إلاّ أنه قد أطلق صراحه بمناسبة العفو العام الذى صدر فى العيد العاشر للجمهورية. عمل رئيساً لتحرير لمجلات: أقشام = «المساء» وطان = الفجر، وصون بوسطه = «أخر بوسطة تحت اسم مستعار هو اورخان سليم.. استمر فى حياته العملية فيما بين ٢٣ - ١٩٣٨م ككاتب مسرح، ورواية وفكرة، وشعر.. وحكم عليه بخمسة عشر عاماً وفقاً للمادة الرابعة والتسعين من قانون العقوبات العسكرى بناءا على الحكم الصادر عن المحكمة العسكرية فى قيادة الكلية الحربية فى ٢٩ مارس سنة ١٩٣٨م. ثم صدر ضده حكماً بالسجن لمدة عشرين عاماً من المحكمة العسكرية المشكلة فى قيادة الأسطول فى ٢٩ أغسطس سنة ١٩٣٨م.. ثم خفضت هذه الأحكام وفقاً للمادتين ٦٨، ٧٧ من القانون التركى إلى ثمانية وعشرين عاماً وأربعة أشهر.. وشمله العفو العام الذى صدر سنة ١٩٥٠م.. وبتدخل من العديد من الهيئات والشخصيات القانونية والثقافية تم اسقاط الفترة المتبقية من مدة السجن.. وأفرج عنه.. وبعد مهلة قصيرة غادر تركيا بعد أن شعر بأن هناك من يتربصون به الدوائر.. وظل حتى وفاته فى ٣ يونية/ حزيران سنة ١٩٦٣م يعيش متنقلاً بين صوفيا... وموسكو ووارسو.

كان ديوانه الشعرى الأول الذى نشره جلال ساهر أراوزان بالوزن الهجائى.. أما كتابه الثانى الذى صدر، فقد نشر قصائده فى المجلات الأدبية فيما بين ١٩١٩ - ١٩٢٠م. وخلال وجوده فى السجن فى الفترة الممتدة من ١٩٢٤ - ١٩٣٧م نشر أشعاره تحت اسماء =

بمفهومه التحررى فى الشعر، والاقتصاد الطبقى.. فقد اكتشف ناظم حكمت أسرار اللغة التركية والمواطن التركى فى أعماق الأناضول، فاستلهمهما فى قصائده، وملاحمه، وغنائياته مضيفاً إليها عنصر المعاصرة، والحق فى العيش وسط مجتمع تحكمه المساواة، لا الطبقة الحزبية، أو الإقتصادية، ولا الإستغلالية. كان ظهور ناظم حكمت صوتاً جديداً، ونغمة نشاز خلال فترة سيطرة البيروقراطية المحتمية بالدكتاتورية.. كانت كلماته تبشيراً بثورة الجياع والمقهورين، وإيماناً بالحاجة الماسة إلى ذوبان الطبقات والعدالة الإجتماعية فى الحياة اليومية، والآخاء الإنسانى على سطح كل الكرة الأرضية، ولم ينج ناظم حكمت من سطوة تلك البيروقراطية الحاكمة، أو البيروقراطية الثقافية، والطبقية الإقتصادية التى حاولت خنقه، فألقت به فى غياهب السجن، كما غيّبت أعماله، وكلماته.

وقد شهدت سنوات النضج المبكر، والتى تحكم فيها رغبة الإنسان فى معرفة العالم من حوله، واكتشاف أسرار الكون المحيط، والتى تجتذب فيها أكثر المغامرات رهبة، شغف ناظم حكمت فى اكتشاف شئ رائع ألا وهو صوت الشعب التركى وهمومه، وقضاياه.

= مستعارة هى، إبراهيم صبرى، ومظهر لطفى... فى المجلات الأدبية التى كانت تصدر آنذاك.. ثم تابع النشر باسمه «ناظم حكمت» فيما بين ١٩٤٠ - ١٩٥٠م فى مجلات أدبية أخرى. ثم نشر ملحمته «قواى مليه دستانى» مسلسلة فى جريدة الحوادث فى إزمير سنة ١٩٤٦م. وكانت أعماله الشعرية تثير صداً واسعاً بالتجديدات التى يطرحها سواء من ناحية الشكل أو المضمون.. وكان هناك من يهاجمها.. وهناك من يدافع عنه وعن أشعاره، وأفكاره.. وتوالت أعماله الشعرية، والمسرحية، والروائية...

اسقطت عنه الجنسية التركية، ودفن خارج أرض الوطن. ومنعت أعماله من التداول إلاّ أن الحكومات التركية المتعاقبة، وتحت الضغط الاعلامى الدولى والمحلى أعادت له اعتباره، وسمحت لأعماله بالطبع والتداول فى تركيا.. وهناك مطالبات بنقل رفاته إلى أرض الوطن.

انظر: المراجع فى آخر البحث.

إن الأغانى الريفية الشعبية التى كان يرددها بسطاء الناس من العمال والفلاحين؛ فى الحقول، وخلف الأنوال، والتى كان يترنم بها المحزونون فى أحزانهم والغرباء فى وحدتهم، والمساجين فى زنازينهم.. والمرضى فوق أسرتهم.. تلك الأغانى التى تفيض حزناً... وآملاً.. وعزاءا... والتى تشكو الظلم فى صبر، وتنتظر الفرج فى غير تعجل.. تلك الأغانى والمواجع هى التى اجتذبت ناظم حكمت... وأوْلجت إلى أعماله.. وأعماقه حكمة شعبه الأصيلة، وتجربتة الطويلة عبر عصور التاريخ.. وشيئاً فشيئاً تزايد التصاق ناظم بمآسى شعبة الكادح، وهمومه وقضاياه.. كان يهرع ليلتمس إحدى الأغانى الشعبية المجهولة المؤلف، وسط أكثر المناطق فقراً وشقاءا، ويعود حاملاً فى أعماقه بذرة تمرد، فجرت فى نفسه - بينما لم يتجاوز عمره الثامنة عشرة - شعراً ثورياً يهاجم غزاة تركيا من الانجليز واليونانيين وغيرهم.. وقد سارعوا إلى اعتقاله ومطاردته. تفجرت ثورية الشاعر ناظم حكمت من خلال شعر بالغ الرقة والبساطة وصدق تعبير عن مآسى الشعب الذى أحبه وقضاياه وهمومه خلال أيام احتدام الثورة، وتألق أتاتورك الذى أعلن الثورة فى سنة ١٩٢٣م، فما كان من الزعيم إلاَّ أن قدَّم التفاتة تقدير إلى الشاعر الشاب، وبعث به إلى الاتحاد السوفيتى لدراسة علوم المجتمع والاقتصاد السياسى.

سبق وساهم الجو الثقافى والفنى الذى كان سائداً فى بيت «حكمت بك» مدير المطبوعات العام فى تكوين شخصية شاعر تركيا الكبير إلى جانب مواهب الأم «عائشة جليلة هانم» الرسَّامة التى كانت تنفق وقتها فى رسم اللوحات الفنية التى تحاول فيها محاكاة المدارس الحديثة فى الفنون التشكيلية الأوربية، إلى جانب صداقتها الحميمة مع الشاعر الكبير يحى كمال بياتلى (الذى كان يتردد على قصرهم، ويراجع أشعار الفنى ناظم حكمت).. ويمتد التأثير الثقافى فى بيت ناظم حكمت إلى أيام الجد «محمد ناظم باشا» الذى كان والياً على الشام فى فترة الحكم العثمانى، واقتنى

خلالها العديد من المنحوتات والتحف والمخطوطات النادرة التى كانت موضع اهتمام وتقدير معارفهم وأصدقائهم من كبار المثقفين الذين كانوا يغترفون من مكتبة الأسرة التى تضم أهم كنوز التراث العربي الاسلامي...

كل تلك الموجودات الحضارية، والمناخ الثقافى أسهمت فى بناء اللبنة الأساسية للثقافة والمعرفة لدى الشاعر، والكاتب «ناظم حكمت» ورسمت له صوراً متداخلة للفلكلور التركى، والفنون، وعلوم الطبيعة وجمالياتها، وأعطته الفرصة للإلمام بالحياة الاجتماعية التركية فى سنوات الماضى القريب ووضع تصور يهدف إلى ابداع، وابتكار صيغ فنية جديدة فى كل أعماله التى سيبدعها فى مستقبل حياته.

إن المحاورات والمناقشات التي كانت تدور دائماً بين الأب والأم وبقية المهتمين كانت تتناول قضايا السلام والحرية والحروب وتستذكر قصص البطولة والشعر، تلك المحاورات التى شكلت المخزون الانسانى والثقافى لابداع ناظم حكمت فى الشعر والقصة والمسرحية حيث نجد صدى تلك الصور يتردد بدقة فى رسم الصور البيئية، وصفاء ينابيع الشعر، والاختيار الذكي، والتوظيف الناجح لقصص وأساطير وحكايات قديمة لكنها ذات دلالات معاصرة..

لقد عرف ناظم حكمت الكثير عن حلقات التاريخ التركي المتعاقب، وعن مراحل القوة والضعف، والظلم والاحتلال الذى فرضته النزعة التوسعية لدى سلاطين «آل عثمان»، ودرس أوجه الاختلاف البيئي والجغرافي لأقاليم ومناطق تركيا البعيدة والقريبة، كما فهم بعمق صدق تلك التقاليد والعادات الشعبية للفلاحين، وطبقات أخرى من أبناء تركيا.

فى المراحل الدراسية التي ابتدأت فى مدرسة «نيشانطاش وغلطة سراي والمدرسة الحربية» تكونت ملامح شخصيته وخلال سنوات الدراسة

نظم الشعر، ونشر بعضه في الصحف، يقول «أكمل الدين احسان» الناقد الذي كتب دراسة وافية لمسرحية «حكاية حب».

«بعد سقوط مدينتي أدرنة وبرصة» نشر ناظم حكمت «قصيدتي الاختان والأربعين حرامي» يصف فيهما الواقع السئ الذي وصل إليه وطنه..

وفى عام ١٩٢٠م غادر ناظم حكمت مع زميله «والانور الدين» مدينة استانبول التي استولى عليها الحلفاء، والتحق بجبهة النضال القومي في الأناضول والتي كان يقودها«مصطفى آتاتورك» الذي استمع إلى قصيدة» «بحر خزر والصفاف الباكى» التي سجلها الشاعر ناظم حكمت على اسطوانة، وزاد إعجاب آتاتورك بالمضمون الجديد الذي يثير في أبناء تركيا الحماس والقوة، كما لفت انتباهه إلى طريقة إلقاء الشاعر وتصويره بعمق وشفافية ملحمة الدفاع عن حدود الوطن، وكانت تلك القصائد جواز سفر إلى الاتحاد السوفييتي لدراسة الاقتصاد السياسي وعلوم الاجتماع.

عاش ناظم حكمت في الاتحاد السوفيتي ثلاثة عشر عاماً ووجد هناك انجازات أدبية ضخمة ارتبطت بالتحولات الكبيرة التي أحدثتهما «ثورة أكتوبر ١٩١٧» كما وجد فارقاً بين خياله الشاعري والواقع الموضوعي الذي أصبحت تجسده أفكار الانسان ضمن مرحلة التحول الجديدة، وإلى جانب دراسته اتصل بالحياة الفنية والثقافية وأفاد من ظاهرة «مايكوفسكي» وبعودته من موسكو عام ١٩٢٨م تبدأ مرحلة الحياة والشعر والصمود الأسطوري للشاعر الذي قال عنه أحد شعراء عصره «ناظم حكمت ثالث اثنين دانتي وشكسبير». عمل ناظم حكمت حتى عام (١٩٣٦) في الصحف والمطابع والاستديوهات، ونشر كثيراً من الأشعار الساخرة، وقاد حملة ضد أصنام الشعر التقليدى وكان يوقع أشعاره

وكتاباته باسم «اورخان سليم» كما أخذ ينادي بضرورة العمل من أجل تركيا جديدة متحررة متقدمة، ويكرس وقته للتبشير بآرائه وفضح الفاشية التي كان يتصاعد خطرها، الأمر الذي جعل القوى الرجعية تحقد عليه حيث كانت السياسة التركية تتجه انذاك نحو التنسيق والتفاهم مع النازية، والوقوف بذات الخندق المعادي للانسانية. لذلك تم ايقاف ناظم حكمت والعديد من الأدباء والمفكرين الأتراك وايداعهم فى سجون تركيا وكانت تهمة ناظم حكمت هي نشر المبادئ المعادية للنظام في صفوف القوات العسكرية وفي جو من السرية التامة جرت محاكمته وصدر الحكم بسجنه ثمانية وعشرين عاماً.

فى موسكو تفتح وجدان الشاعر الشاب على منابع الإبداع الإنساني وألتصق بالشعراء السوفييت.. فتشرب تقاليد الشعر الغربي، ومزجه بالتراث الشعبى التركي.. إن تفتح شخصية ناظم حكمت، وحبة العميق للشعب الكادح، وثورية العصر الذي عاشه، وتمثله الواعي للفكر الاشتراكي أثناء معايشته للتجربة الاشتراكية خلال تأججها الثوري.. هذه العوامل هي التي أتاحت للشاعر الشاب أن يحدث أعظم انقلاب وأخصبه في لغة الشعر خاصة، واللغة التركية عامة.

إن ناظم حكمت الشاعر، وبدون نقاش كان أول من حطم قوقعة الشعر القديم، وكتب بلغة الشعب اليومية.. ولقد أرتقى بأسلوب الشعب إلى الصياغة الفنية التي تتسلل إلي قلب المثقف الواعى، ورجل الشارع الكادح.. في شعره مزج بين تعبيرات الشعب، وصور من الملاحم والأساطير.. مزج بين التراث الشعبي وأمثاله التي توجز تجاربه بحلوها ومرها في كلمات منغمة.. في شعر ناظم حكمت تتعانق المثل العليا، بالزوجة المحبوبة، وبثرى الوطن.. فشعره ينطوي على شرارة تنفذ إلى أعماق الإنسان، وتتفجر خلاله.

ارتبط شعر ناظم حكمت بالواقع الاجتماعي الذي يحرك انفعالات الشاعر، تمردة وطموحة، ثوريته وإبداعه.. أرتكز على قضايا المجتمع وهمومه.. وكان إحساسه عميقاً متأنياً.. ذكياً.. أدرك عمق إحساس الشعب بالحرية وتطلعه إليها .. غير أن ارتباطه بقضايا الإنسان، وبالدعوة إلى العدل، وإلى الثورة على الظلم قد أشاع في شعره نبضاً إنسانياً جعل منه شعراً عالمياً لكل الناس.. لأن ناظم حكمت بعكسه آلام الشعب التركي وهمومه، قد عكس آلام المعذبين في الأرض جميعاً، ويعتصر شقاءهم في نظره تطلع مؤمنة إلى مستقبل يمسح عنهم الأحزان.. وتشيع في أشعار ناظم حكمت نغمة الأمل والثقة في المستقبل كصدى لأيمانه بالغد، وثقته الكبرى في الإنسان.. عرف ناظم حكمت السجن والمنفى والشعر معاً، وارتبطت ثلاثتها في نفسه، كان في سجنه ومنفاه يكتب الشعر، كما كان شعره يلقى به دائماً إلى سجنه، أو إلى منفاه.. وقد ظل حتى عام وفاة أتاتورك ١٩٣٨ ينتقل خفيه إلى وطنه وبين منفاه.. كما كان يمارس في كل أعماله موقفه الثوري.. حتى أنه كان يحور في ترجمة الأفلام، منفِّراً من الفاشية، مستبدلاً كل ماينطوي على تشويه لتاريخ الشعوب.. أو يستهدف إفساد روح الشعب ويهمش قضاياه.

قُدِّم للمحاكمه عام ١٩٢٥ بتهمة كتابة شعر ثوري، حكم عليه بالسجن ١٥ عاماً، وفى عام ١٩٣٨ قدم من جديد للمحاكمة في جلسات سرية، وحكم عليه بالسجن ثمانية وعشرين عاماً، أمضى منها ثلاثة عشر عاماً متتالية.. وقد خلق من السجن عالماً جديداً ملأه بالحركة والنشاط والإبداع والعمل، حوَّل السجَّانين والسجناء إلى أصدقاء له، وأخذ يعلمهم الغناء الجماعي. كان يكتب القصيدة في سجنه فما تلبث أن تتخطى الأسوار، ويتناقلها الناس عبر ربوع تركيا، مستلهما أغاني الناس.. حيث يقول:

فأغاني الناس أجمل منهم..
أكثر أملاً منهم
أكثر حزناً منهم..
أكثر عمراً منهم..
أحببت أغاني الناس أكثر منهم..
استطعت العيش بلا ناس..
أبدا لم أستطع بلا أغانى..
صادف أن خدعتُ وردتي..
ولكنى أبداً لم أخدع أغنيتي..
والأغاني لم تخدعني يوماً..

كان يحكي عن آلام شعبة، وعن الفلاحين الذين يضطهدهم في قسوة سادة تركيا.. كان يراهم وهم يستبدلون التبغ بقطعة الخبز التي كانوا يعطونها لهم حصة وحيدة.. وهذا ماجعل لشعره ذلك الوقع الساحر على متلقيه، حتى كان السجناء يبكون وهم يصغون إليه وقد استطاع بقوة ملاحظته وخبرته الطويلة أن يفهم الإنسان على نحو شديد الشفافية فكان يعمل جاهداً للكشف عن تلك المشاعر ويفجرها بوعي يصل إلى مرتبة الثورة.

ومما لاشك فيه أن ناظم حكمت كان يؤمن إيماناً راسخاً بالوظيفة الاجتماعية والثورية للأدب، وعلى حد قوله كان يود أن يكتب الشعر عن تفاحة واحدة، عن الأرض المحروثة، وعن روح الإنسان العائد من الزنزانة، وعن نضال الجماهير في سبيل أيام أجمل، عن أحزان عشق شخص، أو فرد هنا أو هناك.. عن الخوف من الموت، وعن مواجهة هذا الموت دون خوف... لقد كان جل همه في شعره وكل أدبه مناصرة قضايا الإنسان في كل أنحاء العالم، لقد كانت هموم الفقر، والجوع والثورة، والدفاع عن

حقوق الإنسان في الحرية، ولقمة العيش، والدعوة إلى محاربة كل صور الاستعمار، والإمبريالية، والثورة على كل أشكال استعباد الإنسان لأخية الإنسان، وظلم الأقلية المترفه من أبناء الطبقة الأرستقراطية للأكثرية المعذبة من أبناء الطبقة الدنيا هي ذروة معاناته الشعرية.

لقد عاش طوال عمره يدعو للحرب من أجل السلام وإلى التحرر الوطني.. كان يؤمن بمناصرة الضعفاء، والفقراء، والدعوة إلى الثورة على المستبدين... بصرف النظر عن اللون أو الجنس أو الدين أو اللغة:

«إخواني..

لاتنظروا إلى شعري الأصفر

فأنا أسيوي..

لاتنظروا إلى عيناي الزرقاوين

فأنا أفريقي..

الأشجار لاتمنح الظل

من أجل جذورها

أنا هنا مثلكم..

أنا هنا الخبز الذي في أفواهكم..

وأنا مثلكم..

أرفع الراية الشعرية خفاقة

غناءا

يتردد من فم إلى فم»

حتى وإن أدى به هذا إلى الدخول مرة أخرى، وأخرى إلى السجن، فقضية السجن لم تعد ترهبه.. بل كان السجن بالنسبة له عالم آخر.

السجن والسياسة:

من سجن بورصة وعبر الجدران والضباب والحراس واصل كتابة شعره النابض بالقوة والمواجهة والكبرياء، لم تستهلكه المرارة أو الوحدة أو الخوف كان دائماً يردد، أن قوتي في هذه الدنيا الواسعة ناجمة عن كوني لست وحيداً فيها، قلبي يخفق مع أبعد نجم في السماء.

يتحدث الشاعر بابلو نيرودا عن ناظم حكمت فيقول:

«كنت على الدوام أزور في موسكو أو في الريف، شاعراً كبيراً هو الشاعر التركي «ناظم حكمت»، وهو كاتب خرافي اسطوري، كانت حكومة بلده الغريبة عن شعبه قد سجنته طويلاً، كان يحكى آلام وهموم شعبه؛ عن الفلاحين المطحونين الذين يضطهدهم فى قسوة آغوات = سادة تركيا.. كان يخاطب هذا الفلاح قائلاً:

«ضمد جراحك بيديك الرهيبتين

عض على شفتيك مقاوماً الأوجاع الأليمة

إننى معكم أيها الفقراء المطحونين

لم تحولنى الريح إلى ورقة فى مهبها..

لقد سقت أنا الريح أمامى...»

ستة وخمسين عاماً كانت مجموع الأحكام التى صدرت ضد ناظم حكمت، قضى منها ثلاثة عشر عاماً حبساً متصلاً، وكان فى أغلب الأحيان ينفذ أوامر الحبس الإنفرادى حتى ذابت قواه، وأنهكه المرض، فأعلن الاضراب عن الطعام حتى الموت كوسيلة لردع همجية السلطة التى كانت تمارس، ضده، وفى عام ١٩٥٠م هبت عاصفة من الاحتجاجات من أجله شملت العالم كله، استطاعت أن تنتزعه من براثن السلطة ليغادر حدود تركيا نحو الإتحاد السوفيتى.

ومن هناك تابع من جديد حمل هموم وقضايا بلاده، فيعود إلى كتابة أجمل القصائد الإنسانية التى يتغنى فيها بقوة الإنسان وبأهمية بناء

العالم بنور الحب، واشاعة السلام والحرية، وكانت أروع تلك القصائد هى تلك التى كتبها إلى زوجته «منور» وإبنه محمد، وقد مزج فيها بين الوطن والزوجة والإبن اللذين انقطعت أخبارهما عنه بعد مغادرة البلاد، ولم يعثر عليهما قبل وفاته.. ففى رسالته إلى منِّور يقول:

«الأشجار منتصبة

وتلاشت الصفوف

وتحولت حديقة بوريس

إلى حديقة الحرية..

تذكرتك تحت شجرة الكستناء

تذكرتك وحدك فقط...

وحدك فقط.. أي تذكرت محمد

فقط أنت ومحمد..

يعنى تذكرت الوطن...»

وفى رسالته إلى محمد يناديه.. يناديه من الطرف الآخر من البحر الأسود من ڤارنا الجميلة من بلغاريا.. يناديه وهو يتحسر شوقاً للوطن؛

«الوطن فى الجهة المقابلة

أنادى من «ڤارنا»..

أتسمع..؟

محمد...!.. محمد..!

البحر الأسود يجرى بلا توقف

حسرة مجنونة.. شوق مجنون

أناديك ياكبدى...!

أتسمع...؟

محمد...! محمد...!

في عام (١٩٣٠) ساهم بحماس في اصدار مجلة وارلق «الوجود» التي شكلت مسيرتها انعطافة كبرى نحو الاتجاه إلى الشعر الاجتماعي في الأدب التركي مساهماً مع مجموعة من الشعراء الشباب بدراسة مشاكل الريف التركي ووضع الحلول لها، وقد استطاعت مجلة «الوجود» خلق مدرسة أدبية جديدة في الأدب التركي.. وفي الفترة التي كان يعمل فيها ناظم حكمت مترجماً «للأفلام الأجنبية» كتب العبارة التالية على الفيلم الذي يصور احتلال الحبشة «الفاشية تسير في شوارع استانبول» وكذلك غيّر مضمون خطاب «هانيبال» وهو يخطب في جنوده ليذكرهم بفضائل الحضارة الرومانية على الأرض الافريقية «أيها الجنود الرومان إنكم هنا في افريقيا لتمتصوا دماء المغلوبين والضعفاء فامضوا إلى القتل والسلب والسرقة وانتهاك الأعراض»..

وتتمكن السلطة التي يرأسها «عصمت اينونو» من ناظم حكمت.. فتحكم عليه بالسجن مدداً متداخلة تبلغ واحداً وستين عاماً بتهمة تكوين خلية معادية للنظام في الكلية الحربية، وبمحاولة القيام بانقلاب ضد نظام الحكم.. لقد أرادت السلطة من خلال الحكم على ناظم حكمت إرهاب بقية الأقلام الوطنية حيث اعتقلت معه الشاعر «عز الدين داينمو» والكاتب «اورخان كمال» لكن ناظم حكمت لم يتعرض يوماً لليأس فيكتب رسالة الى «مصطفى أتاتورك» وهو على فراش الموت يحتضر.

المواجهة والحرية:

يؤكد الدكتور «إبراهيم الداقوقي» إن مصطفى كمال أتاتورك كان يقول لجلسائه إن ناظم حكمت برئ من كل التهم الموجهة إليه وأن بعض العسكريين يريدون إفناءه. وبموت مصطفى أتاتورك عام ١٩٣٨ يسدل الستار على قضية ناظم حكمت حتى ١٩٥٠ ويبدأ عهد جديد من الديكتاتورية والفاشية في تركيا بعد تولي عصمت اينونو الحكم حيث تصادر حرية الأحزاب والصحافة ويستأثر «حزب الشعب الجمهوري»

بمقاليد الحكم ثم يفشل ذلك الحزب في الانتخابات فيترك الحكم للحزب الوطني الديمقراطي المعارض الذي أطلق الحريات الديمقراطية وسمح بتشكيل الأحزاب السياسية وكانت المفاجأة الأولى إعلان ناظم حكمت الاضراب عن الطعام حتى الموت مطالباً بأطلاق سراحه وتتبنى الصحافة الوطنية في تركيا والعالم قضية اطلاق سراحه، وتقع المفاجأة بقيام حكومة الحزب الديمقراطي بإصدار العفو العام عن السجناء السياسيين ومن ضمنهم ناظم حكمت نتيجة لضغط الرأي العام التركي والعالمي، وكانت المفاجأة الكبرى نجاحه في الهروب إلى الاتحاد السوفييتي عن طريق البحر الأسود بزورق بخاري صغير بعد أن واجهته تهديدات الموت الأكيد مرة بالاعتقال وأخرى بمحاولة قتله في حادث سيارة ومرة ثالثة بمحاولة سوقه إلى الخدمة العسكرية باعتباره متخلفاً عن الخدمة، وقد حاولت المحاكم التركية طيلة الفترة (١٩٥٠ - ١٩٦٤) منع كتب ودواوين ناظم حكمت والشعراء والكتاب التقدميين من التداول سواء بإقامة الدعاوى ضدهم أو اتخاذ مجلس الوزراء التركي لقرارات المنع حول تلك الكتب، ويصدر عدد (٣٠ اكتوبر ١٩٦٤) من مجلة الجبهة التقدمية التي كان يرأس تحريرها «دوغان آوجي» وفيها مقال عن ناظم حكمت الوطني وقصيدته الشهيرة «وطني» حيث كانت الصحافة التركية الرجعية وكذلك الأوساط القومية تتهمه بالخيانة الوطنية بسبب هروبه إلى الاتحاد السوفييتي عام (١٩٥٠) وكان ذلك المقال تزكية له فأقام المدعي العام لمحكمة الصحافة الدعوى على كاتب المقال بسبب نشره قصيدة من كتاب ممنوع بموجب قرار مجلس الوزراء، إلاَّ أن عدم نشر القرار المذكور في الجريدة الرسمية أسقط الدعوى، فكان بداية الطريق لنشر أشعار ودواوين ناظم حكمت في العام نفسه.

هكذا عرف ناظم حكمت هموم السجن والمنفى وهموم الشعر، وارتبطت جميعها داخل نفسه، كان فى سجنه ومنفاه مهتما بقضايا وهموم

وطنه فيعكسها في أشعاره.. كما كان شعره المعبر عن هموم المواطن وقضاياه يلقي به في السجن.. والسجن يدفع به إلى الاضراب أو إلى المنفي.. وقد ظل حتى عام ١٩٣٨م ينتقل خفية بين ربوع وطنه وبين منفاه يكتب مقالاته، ويقرض أشعاره باسم مستعار هو «اورخان سليم».. وكان يكسب لقمة عيشه متخفياً بالعمل في المطابع والصحف، وبترجمة الافلام السينمائية، وكان يمارس في كل أعماله موقفه الثوري المعبر عن هموم الشعوب وطموحاته حتى أنه كان يحوِّر في ترجمة الأفلام مستبدلاً كل ماينطوي علم تشويه لتاريخ الشعوب، أو يستهدف إفساد روح الشعب.

خلال عام ١٩٣٨م قدِّم من جديد للمحاكمة، في جلسات سريه متهما بعمل دعاية شيوعية في الجيش، وفي بساطة وصدق اعترف الشاعر بأنه شيوعي الفكر والحس.. وهو الذي ولد وفي فمه ملعقة من الذهب، ولكنه أنكر أن يكون قد قام بأي عمل مخالف للقانون.. أو ضد طموحات المواطن وآماله.

وقد حكم عليه بالسجن ثمانية وعشرين عاماً..

خلال الثلاثة عشر سنة التي قضاها متتالية في السجن لم يترك المرارة تتسرب إلى نفسه أو الحزن يغشى مرحه، أو اليأس يدب في آماله.. أو ينسى هموم الوطن والمواطن.. بل خلق من السجن عالماً جديداً ملأه بالحركة والنشاط والابداع والعمل.. علم المساجين.. وحوَّل السجان والسجين إلى أصدقاء له، ولبعضهم البعض، أخذ يعلمهم الغناء الجماعي.. ينسيهم همومهم بالغناء، علَّمهم الرسم والنحت ليفجر فيهم الطاقات.. ورويداً رويداً استطاع أن يعلمهم أروع شيئ وهو التفكير.. وكيف يكتشفون جوهرة العقل.. كان يدفعهم إلى الحياة.

﴿ لو اقتيد الإنسان إلى السجن
وهو مشرف على الخمسين
ليقضى ثمانية عشر عاماً
قبل أن تنزع عنه الأغلال
لظل قلبه يخفق
مع العالم الخارجى
مع إنسانه وحيوانه
مع كفاحه ورياحه
مع عالم ماوراء الأسوار..
وهكذا...
أينما يكن الإنسان
ومهما تكن ظروفه
يجب أن يحيا..
كأنه لن يموت أبداً.. ﴾

***

كان يكتب القصيدة فى سجنه فما تلبث أن تتخطى الأسوار، وتتناقلها الأفواه، وتتبادلها الألسن عبر ربوع تركيا.. مئات القصائد، وآلاف القطع وعشرات الملاحم بقيت فى ذاكرة الكثيرين.. وغريب أن تكون سنوات سجنه أخصب سنوات إنتاجه..

من سجنه؛ خرجت قصائد صافية كالأحلام الوردية، كالمياه الفضية.. رقيقة كضحكات الأطفال، شجاعة لايسحقها الحزن الشامخ، نابضة بمآسى شعبة، وهموم مواطنية، ومشاكل عصره.. وكأن لم تك أسوار السجن سوى روابط تشده للعالم.. ونقرأ ضمن الرسائل التى يبعث بها لامرأته:

﴿ياحبى الأوحد فى هذا العالم...
... قلبى يرفض موت المشنوق
يتأرجح مشدوداً فى حبل...
لكن، فلتهدأ نفسك ياحبى..
فلو نجحوا فى شد الحبل على عنقى
ماوجدوا فى عيني الزرقاوين سحابة خوف﴾

***

﴿الريح تهب وتمضى، لكن؛
لاتملك ريح واحدة أن تصفع غصنا كفين اثنين
الطير يغنى على الأشجار
وهناك أجنحة تشتاق الطيران
الباب هنالك موصد
يتحتم أن نقتحمه
حتى ألقاك...
فليكن العالم فى مثل جمالك،
ولتكن الدنيا مثلك؛ أخت وصديقه
حفل المأساة مقام..
لكنى أومن أن نهايته محتومه..

***

أنا.. وأنت تعلمنا ياحبى
أن نحتمل الجوع، ولسع البرد، وثقل الإرهاق
أن نحيا منفصلين
لكنا لم نقرب من كف الموت
بل إنَّا نملك تعليم سوانا
أن ينضموا لصفوف الشعب
أن يزدادوا للمستقبل حباً...

***

أجمل أنهار الدنيا، لم نرها بعد..

أجمل أطفال الدنيا، لم تولد بعد..

أجمل أيام الدنيا، لم تبزغ بعد..

وأنا لم أهمس فى أُذنك

أجمل ماأتمنى أن أهمس به لك... ﴾

ذلك هو ناظم فى السجن؛ شجاع قوى صامد رغم القلق.. يحس الانتصار رغم القضبان، يعيش مع مأساة الجوعى والمحرومين والمصدورين، والمقهورين.

وكان الديوان الشعري الأخير: (صور ورسائل إلى ترانتابابو) من أنضج أعماله الشعرية في تلك المرحلة والديوان يضم رسائل من فنان حبشي الى زوجته قبل أن يعدمه الفاشيست فى روما، وفي كل تلك الأشعار ينبض قلب ناظم حكمت بحب عميق للانسانية ويتأجج بالدعوة إلى القضاء على الظلم والاستبداد والاستعمار، يقول: عزيز نسين (لاشك بأن ناظم حكمت هو أحد الشعراء الكبار في القرن العشرين أمثال «مايكوفسكي ولوركا ونيرودا وريتسوس وأراغون»، إن مقدرة ناظم حكمت الذاتية كبيرة جداً، فضلاً عن ذلك فقد خاض حرباً عادلة وهذا له أهمية كبيرة، لقد ساعدته الظروف كثيراً ولكن يجب أن نقف قبل كل شئ عند مقدرته الذاتية المبدعة، إن مقدرته الشعرية ضخمة ونضاله شريفاً». إن ناظم حكمت في تلك الفترة كان يعرض سواء في أشعاره أو مسرحياته بعض المعارف النظرية عن طبيعة النظام الرأسمالي ويسعى الى إيجاد فلسفة وفن يسهمان في تغيير العالم، وهو يحاول أن يبرز هذه المعاني ويصورها تصويراً مباشراً في أدبه، وفي عام (١٩٣٦) نشر مجموعة أخرى من مؤلفاته وهي كتاب «الفاشية والعنصرية الألمانية» وحمل فيه على النازية الألمانية وشن عليها أعنف هجوم، وكتاب «الديمقراطية السوفيتية على أسس دستورية جديدة».

وكذلك نشر ملحمته الشهيرة « ملحمة الشيخ بدر الدين بن قاضي صماونة وتكملتها المعروفة باسم «الكبرياء القومية» والتي تُعد من أهم أعماله الشعرية، وفي سنوات السجن كتب ناظم حكمت أروع انتاجه الأدبي، يقول عنه «معجم الأدب العالمي» «كانت سنوات السجن تعني تعميقاً وتطويراً لابداعه الشعري، تمثل ذلك فى طريقة الصياغة التصويرية المتغلغلة إلى داخل الأشياء المعبرة عن الخصائص الانسانية في صلتها بالحياة الاجتماعية ووصل إلى ذروة التجسيد الشعري عندما كتب صيدته التي يقول فيها:

« إن لم أحترق أنا
وتحترق أنت
ونحترق نحن
فمن ذا الذي ينير هذه الظلمات».

***

يقول ناظم حكمت عن تجربته الشعرية، أنا لا أتقيد في انتاجي بشكل من الأشكال، أقفي، أكتب الشعر الحر، أستعمل البناء الأسطوري، أفيد من الفولكلور، وكل الذي أرتكز عليه هو الواقعية في طريقة التناول، وأقصد بذلك تصوير الواقع في تطوره وتنوعه وغناه، لذلك استعار ناظم حكمت من التاريخ الاسلامي «ملحمة الشيخ بدر الدين بن قاضي صماونة» وعمد من خلالها إلى تصوير كفاح ثائر تركي من القرن الرابع عشر لقي حتفه في نهاية كفاحه، ويعد هذا العمل الأدبي أحد روائع الأدب التركي الذي حاز ناظم حكمت من خلاله على شهرة عالمية يقول «اتاؤل بهرام اوغلو» إن الشعر القومي له دور كبير في دفع الشاعر إلى مستوى عالمي وكما قلت عندما يتعرض الشاعر بالذات إلى القيم الانسانية للمجتمع الذي يعيش فيه، ولكنني أعتقد أن الموضوع الشعري للشاعر يجب أن لا يتحدد داخل الحدود والقضايا المحلية والوطنية، بل يجب أن يتعداه إلى القضايا العالمية وألاَ يبقى الشاعر شاعراً «فلكلورياً» داخل حدود وطنه..

عام ١٩٣٦م يقف ناظم حكمت مدافعاً عن الثوار الأسبان ويتكرر ذلك الموقف عام ١٩٥٦م عندما يتخذ موقفاً مدافعاً عن وجود الانسان العربي بوجه الهجمة الاستعمارية من خلال قصيدته التي كتبها تمجيداً لصمود» بورسعيد» والتي تغنى فيها «بمنصور ماسح الأحذية» الأسمر النحيف.. حيث يقول:

* بورسعيد؛

هناك تدنو الشمس، دون سحب،

في بورسعيد، كان «منصور» يطوف الشوارع

يمسح الأحذية.. يكسب العيش،

حافي القدمين.. حليق الرأس،

عمره عشر سنين..

منصور؛ نحيل أسمر..

كنواة البلح الأسمر..

ساحر الصوت.. ينشد دوماً

تراتيل لم تبرح فمه.. ليل ياعين...

أشعلوا النيران.. حرقوا بورسعيد

مات منصور في بورسعيد..

رأيت اليوم وجهه..

في وسط الصحيفة..

وسط الموتى صغيراً

غاية في الصغر..

ليل ياعين..

كنواة البلح..»

ويقول عنه *الناقد* اوزدمير اينجه:

لقد ظهر ناظم حكمت كمثل فيه تمثلت كل مشاكل الشعب التركي ودافع عن السلام في الميدان العالمي ومزق قلبه إلى قطع في كل بقع وزوايا العالم لهذا كان ناظم حكمت أممياً، ومحبوباً، في كل أقطار العالم كشاعر

محلي. إن العصر هو عصر المسؤوليات والشاعر عليه أن يتحمل وأن يحمل في قلبه كل مشاكل العالم وأن ينشدها، ناظم حكمت في علاقة مع هذه المسؤولية، هو أحد شعراء القمة فى العالم، هو الذى يقول في احدى قصائدة:

«أجمل البحار ذاك الذي لم نذهب إليه بعد.
وأجمل الأطفال من لم يكبر بعد
وأجمل أيامنا تلك التي لم نعشها بعد
وأجمل ما أريد قوله مالم أقله بعد..»

كما يقول بابلو نيروداً فى مذكراته عن ناظم حكمت: لقد أتهم ناظم حكمت بأنه كان يريد اثاره فتنه وتمرد في صفوف البحرية التركية، فأدانوه بكل عقوبات جهنم، جرت المحاكمة على ظهر بارجة عسكرية، كان يحكي لي كيف جعلوه يمشي حتى درجة الإنهاك على جسر الباخرة ومن بعد أدخلوه إلى المرحاض حيث كان الغائط يعلو أكثر من نصف متر فشعر ناظم حكمت بالإغماء وخارت قواه، وكانت الرائحة الكريهة تجعله يتقزز ويرتعد، عند ذلك فكر: «لابد أن الجلادين يراقبونني من نقطة مافهم يريدون أن يروني تعيساً يائساً» فانبعثت قواه في أنفه وبدأ يغني أولاً بصوت خفيض ومن بعد بصوت أكثر علواً وفي النهاية شرع يغني ملء حنجرته، غنى الأغاني كلها الغزل الذي كان يذكره، جميع القصائد التي نظمها مواويل الفلاحين، أناشيد شعبه النضالية، غنى كل مايعرفه وهكذا انتصر على الرجس والعذاب وعندما قصّ عليّ ذلك قلت له: ياأخي ناظم إنك بهذا قد أجبت عنا جميعاً فلم نعد نحتار فيما نفعله، فها نحن جميعاً معشر الشعراء نعرف متى يجب أن نبدأ الغناء وبقدر ماكانت سنوات سجنه مريرة كانت محملة بالعطاء الأدبي، وتعتبر أخصب فترات حياته، لقد وجد في السجن معيناً حافلاً يستمد منه مادة شعره، كان يدرك ان سجنه سيطول، لذلك يوصي صديقه «كمال طاهر» بالعمل المفيد من داخل السجن، ورغم آلام المرض والأبواب الحديدية الموصدة والجو الرصاصي

الثقيل الذي يطالعه من النافذة والحر الشديد في الصيف ومرض ابنه محمد وتدبير محاولات قتله بيد السجناء، فقد ظل متفائلاً محباً للحياة مهتماً بكل مايدور حوله في السجون التركية، ومايدور خارجها في وطنه والعالم، يكتب ويترجم وينظم الشعر ويساعد زملاءه السجناء وزوجته ووليدها، ويناضل عبر ظروف صعبة ومعقدة ضد الظلم الواقع عليه وضد عدالة خاطئة وضد كل مايشوه الحياة ويجعلها تعيسة إلى حد مريع.

كان يحكي عن آلام شعبه، عن الفلاحين الذين يضطهدهم في قسوة سادة تركيا، كان يراهم وهم يستبدلون التبغ بقطعة الخبز التي كانوا يعطونها حصة وحيدة.. وهذا ماجعل لشعره ذلك الوقع الساحر على سامعه، حتى كان السجناء يبكون وهم يصغون اليه، وقد استطاع بدقة ملاحظته وخبرته الطويلة أن يفهم الانسان على نحو شديد الشفافية، فكان يعمل جاهداً للكشف عن تلك المشاعر ويفجرها بوعي يصل إلى مرتبة الثورة.

ومما لاشك فيه أن ناظم حكمت كان يؤمن إيماناً جازماً بالوظيفة الاجتماعية للأدب.. وأن الأدب كثيراً مايدفع إلى الثورة.. ويعمل على خدمة المجتمع.. وطرح همومه وقضاياه.. ووفقاً لماذهب إليه الابن والزميل والصديق د. عبدالرازق بركات فإن هناك ثنائية بين الفقر والثورة عند ناظم حكمت والبياتى (١٩٢٩ - ١٩٩٩م) ولكننا سنطرح هنا جانباً تلك الثنائية عند البياتى، ونطرح منها هنا بعض اللمحات عند ناظم؛ فناظم - كما سبقت الاشاره - صرف جل اهتمامه وجهده فى شعره وأعماله الأدبية لمناصرة قضايا الانسان وهمومه فى كل أنحاء العالم، والدفاع عن حقوقه فى الحرية، والدعوة إلى محاربة كل صور الاستعمار والإمبريالية، والثورة على كل أشكال استعباد الانسان لأخيه الانسان، وظلم الأقلية المترفة من أبناء الطبقة العليا، للأكثرية المعذبة من أبناء الطبقة الدنيا... كما جسد فى شعره التلاحم الذاتى والموضوعي، وايمانه بمناصرة الضعفاء، والفقراء والثورة ضد المستبدين الظالمين..

كان يصور ناظم حال الفقراء والمعدمين، وقد دخل الشتاء وهم لا يجدون شراء وقود أو فحم للتدفئة، فاجتمع عليهم خطر البرد وخطر الجوع فيقول في إحدى رسائله إلى زوجته :

« ياللعنة... هجم الشتاء القاسي

ومَنْ يدرى فى أي حال أنت.. واستانبول الشريفة.؟

هل لديك فحم..؟

هل إشتريت حطباً..؟

تدثرى فى الفراش مبكراً..

فلم يبق فى البيت أيضاً ما يباع

والسواد الأعظم، فى العالم، وفى بلادنا.. وفى مدينتنا

نصفه يقاسي البرد القارص.. ونصفه جائع

وهكذا هى الأغلبية عندنا.....»

فهاهي زوجته والملايين مثلها في استانبول، وفي تركيا، وفي العالم تقاسي البرد، والجوع.. ولكنه يعود ويأكد أن الأغلبية في بلده هكذا..

وتتعدد صور المقابلة عند ناظم حكمت بين المترفين والمعدمين؛ بين الأغنياء والكادحين.. بين الأغنياء تنابلة السلطان وبين المساكين، والحزانى والمكدودين؛ الأغنياء، هم السادة اللصوص، هم اللصوص الأغنياء الذين يشبعون بمص دماء أطفال الفقراء. ويقتاتون على لحوم فقراء المدن الجياع.. ولا منقذ من هذا الظلم الاجتماعي سوى الثورة، الثورة على الطبقية، والبرجوازية، والارستقراطية، فالثورة هي المنقذ، هي الحل الوحيد الذي يمكن أن يخلص البشرية المطحونة في ذلكم الظلم الاجتماعي البغيض. وذلك الحق مكفول للجميع، لا فرق في ذلك بين شرقي وغربي فالثورة هي من هموم الانسان المحب للحرية أينما يكون :

« أنا شرقى

لى حق الثورة

فامنحنى عينيك

أرنى موضع الفتيل..

وعليَّ أنا اضرامه.....»

ويقسم الشاعر على الثورة، بل وعلى القتال من أجل ملايين الجوعى وعلى أنه سيقهر الجوع..،

« أيها الجوع. أنت.. يامَنْ أنت كل شيئ

إنهم يمرغون جبهتى تحت قدميك...

أقسم أننى..

أأكد أننى

سأقاتل؛

ليس من أجلى وأجلنا.. وأجله وأجلهم فقط

بل حتى تشبع بطنك المقدسة ...»

ويتردد هذا المعنى عند ناظم فى العديد من قصائده، وأعماله، فالحرمان من أى شيئ يؤدى إلى نقيضه؛ فالاستبداد، والحرمان.. والجوع كلها عناصر تؤدى إلى تفجر الثورة. وإذا ماتفشى الجوع زادت دموية الثورة؛ فهاهو ناظم يحذر ؛

« جيش الجوع يزحف

يزحف من أجل الشبع بالخبز

باللحم..

بالحرية

يزحف.. عابراً الجسور أدق من الشعرة.. وأحد من السيف..

يزحف. مدمراً الأبواب الحديدية.. ناسفاً جدران القلعة..»

إن ناظم حكمت لا يملك إلاَّ قلمه، إلاّ كلمته.. لكى يقدمها إلى كل البشر الذين أحبهم. واحتوتهم روحه الفيَّاضة بالمحبة.. لقد أغنى وجدانهم،

وأشعرهم بقيمة الانسان الخالدة، ومنحهم عطايا خصبة فى أشعاره. فإن أشعاره هى كل ما يملك :

« ليس لى جواد مطهم بالفضة أركبه
لا إيراد لى من هناأو هناك...
لا مال.. ولا عقار..
ليس لى سوى جفنة عسلية
جفنة عسل أشد حمرة من النار..
عسلى هو كل ماأملك،
إننى أصون من كل الحشرات
عقارى ومالى
أعنى جفنة عسلى،
مهلاً آخى مهلاً..
عندما يكون عسلى فى جفنتى
يأتى نحله من بغداد..»

إن شاعر العصر.. شاعر الجوع. والهموم.. شاعر الحب والثورة، شاعر الأضواء، والأفراح والقضايا لا يملك ما يقدمه إلى شعبه إلاَّ كلمته.. إلاَّ قلبه..

« أنا لا أملك ما أعطيه لشعبى المسكين
سوى تفاحة..
هى قلبـــــى
الذبحة لا تفتك بى؛ لتصلب شريان
أو قسوة سجن...
فأنا انظر عبر القضبان إلى الليل
ورغم الجدران الجاسمة على صدرى
يخفق قلبى
مع أبعد نجمٍ.....»

ولكنه لا يفقد الأمل.. كل أمله فى شعبه.. فى ناسه.. فى أغانى الناس التى أمدته الصمود.. جعلته يقهر القيود، والأصفاد. ويحمل الأمل ليتغلب على كل الهموم والقضايا؛ ولا أجد أجمل ماأنهى به هذا البحث سوى أن أردد معه ثانياً..

« فأغانى الناس أجمل منهم،
أكثر أملاً منهم..
أكثر حزناً منهم.
أكثر عمراً منهم

***

أحببت آغانى الناس أكثر منهم
استطعت العيش بلا ناس
أبداً لم استطع بلا أغان
ربما أكون قد خدعت وردتى
ولكنى أبداً لم أخدع أغنيتى
فالأغانى لم تخدعنى أبداً
فهمت الأغانى بأى لغة قيلت

***

كل ماأكلت أو شربت
كل ما تنزهته
كل مارأيت أو سمعت
كل ما لمست أو فهمت
أى واحد منها..
لم يسعدنى
بقدر ما أسعدتنى الآغانى.....

فأغانى الشعوب هى رصيد الحياة بمرها، وحلوها. فيها الأمل، وفيها البؤس فيها البكاء، وفيها المرح.. فيها الهموم.. وفيها السموم. ولكن أبداً ليس فيها اليأس أو القنوط. فالآغانى، والمواويل، والانشاد والتراتيل. أبداً لا تتحدث إلاً

عن الحب، والأمل، عن الشوق . والرجاء.. وهذا ما جعل أشعار ناظم حكمت كلها آغاني يترنم بها الكادحون في الحقول، والعاملون خلف الأنوال.. والشرفاء حتى ولو كانوا خلف القضبان.

أرض الجولف

الجمعة : العاشر من رمضان سنة ١٤٢٣هـ

الخامس عشر من نوفمبر سنة ٢٠٠٢م

(المصادر والمراجع)

1) Afsar Timucin, Nazim Hikmetin Siiri, 1978.

2) Nazim Hikmet,bütün eserleri(8 Cilt), Narodna 8 Prosveta, Derleyen Ve basima hazirlayan Ekber Babaeu. Sofya 1972.

3) Orhan Kemal, Nazim Hikmetle üicbucuk yil 1965

4) Sukran Kurdakul, Düsün ve Edebiyatlmizda Sairler ve Yazarlar Sozlügcü, Gozlem Yayinlari, üicancü Basim 1981.

5) Va-Nu Bu Dünyadan Nazim Gecti, 1969.

6) Zekeriya Sertel, Mavi Gozlü Dev, 1969.

٧) الأدب التركي المعاصر، د. إبراهيم الداقوقي، عالم الفكر، الكويت، المجلد الثالث عشر، العدد الأول ١٠٨٢م.

٨) أدب ونقد، مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية، العدد ١٩ فبراير سنة ٢٠٠٢م.

٩) الأعمدة والفضاء، دراسة نقدية في الأدب والمسرح التركي الحديث، د. شاكر الحاج مخلف، منشورات دار علاء الدين دمشق ١٩٩م.

١٠) ثنائية الفقر والثورة في شعر حكمت والبياتي، د. عبد الرازق بركات، القاهرة...؟ = ١٤٢٠هـ.

١١) قصائد مختارة من الشعر التركي المعاصر، ترجمة عبد اللطيف بندر زوغلو، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية ١٩٧م.

١٢) ناظم حكمت، أغنيات المنفى، ترجمة وتقديم محمد البخاري، مراجعة حسين مجيب المصري، تصدير طلعت الشايب، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٢ العدد413.

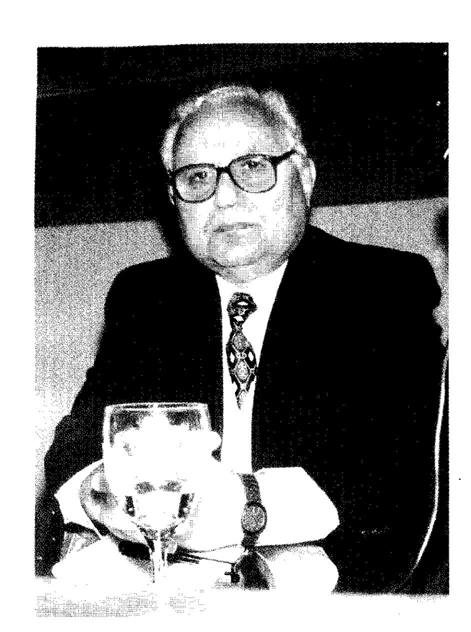
١٣) ناظم حكمت، حكاية حب أو فرهاد وشيرين، ترجمها عن التركية أكمل الدين احسان، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

١٤) يشار كمال والقصة التركية القصيرة، دراسة وترجمة الدكتور/ الصفصافي أحمد المرسي، الدار المصرية اللبنانية، ط (١) شعبان ١٤١٧هـ = يناير ١٩٩٧م.

***

﴿ الورقة الثالثة عشر ﴾

المنمنمات العثمانية تراث اسلامي



المؤلف أثناء إلقاء الملخص
فى ندوة الجهود العلمية للمرحوم أ.د./ طه ندا
فيما بين ٨ ـ ٩ مايو سنة ١٩٩٩ م فى آداب الإسكندرية

المنمنمات العثمانية تراث إسلامي مشترك(*)

قيمة الفنون :

إن الفنون هي خير ما يُعبِّرُ به عن روح العصر في أي مرحلة من مراحل التاريخ.. والفن ، شأنه شأن المؤسسات الإجتماعية كنمط حياة، يؤِّمن السلطة المادية، والروحية للإنسان، والبيئة التى يعيش فيها ويدعمها.. وبالفن يمكن جعل وحدة المشاعر، والشعور تجاه الأحداث الجسام في حياة أي أمة أمراً ممكناً.. فالفن يوحد بين أفراد الأمة، ويخلق ما يُطلق عليه «الشعور الجمعي».

والفن الذى يؤمن وحدة النظام، ووحدة الشعور في الأمة، هو - فى الوقت ذاته - مرآة للعصر الذى يعيشه داخل المجتمع بشكل جمعي..

إن المفهوم الجمالي للفن التركي الإسلامي، والذي انبثق من بين أنامل الفنان التركي المسلم، لهو خير دليل، وأصدق تعبير عن دين، وأخلاقيات المجتمع الذى خرج منه.. وباختصار إن الفن التركي الإسلامي.. هو ترجمان صادق، ومُعبِّر عن الحياة الروحية للمجتمع التركي الإسلامي.

وقبل التطرق إلى الحديث عن منابع الفن التركي الإسلامي عامة، والعثمانى خاصة، نود أن نورد بعض المقدمات عن فن المنياتور... ماهو.. وما تكنيكه... وتقنيته...؟

المنياتور أو المنمنمات؛ مصطلح فني يُستخدم للدلالة، أو التعبير عن الرسوم الدقيقة التى تتم بالألوان المائية بهدف زخرفة، وتزيين المخطوطات.. وهومأخوذ عن الكلمة الإيطالية «Minyatura». منياتورا.. وفي البداية لم يكن هناك مقابل فى الفارسية، أو التركية، أو العربية لهذا المصطلح. بل كان يُعبر عنه فى الخطاب الفني الإسلامي بعبارة = النَّقْش، وعلى من يقوم به

(*) قُدم هذا البحث فى ندوة الجهود العلمية للمرحوم الاستاذ الدكتور/ طه ندا فيما بين ٨ - ٩ مايو سنة ١٩٩٩م فى كلية الآداب - جامعة الأسكندرية.

بعبارة «نقّاش». والنقش في الخطاب الفني الإسلامي أصبح يعنى الرسم بالبويات.. والنقّاش هو الرسّام الذى يقوم برسم الصور، أو التابلوهات الطبيعية، سواء أكانت للإنسان، أو للطبيعة بكل عناصرها.. ثم تحولت الأخيرة إلى مُشَبِّه أو مصوِّر أو رسَّام، أما مَنْ يقوم بعمل الزينة، فقد أُطلق عليه « طرّاح» ولم يعرف مُصطلح رسَّام فى الخطاب الفني الإسلامي - وخاصة التركي - إلاَّ بعد عصر التنيظمات ١٨٣٩م = ١٢٥٥هـ. وسادت فى السنوات الأخيرة فى اللغة العربية «منمنمات» للتعبير عن هذا الفن.

تكنيك المنياتور :

للمنياتور خصوصياته... وأهم هذه الخصائص الخاصة به أن الشخوص الرئيسية فى اللوحة لا تُغطي بعضها بعضاً.. وتُرسم الشخوص الآخرى فى القسم العلوي من اللوحة.. وتدل أحجام الشخوص في الصورة على مكانة صاحبها في الحياة اليومية.. يجب ألا تُوضح الأبعاد، أو نسب الأطوال فى المنظر بالألوان، بل يجب أن يسود اللون، دون البحث عن أي تأثير للضوء أو الظلال مهما كانت التفرعات الدقيقة.

أما **البويات** = الألوان المستخدمة في المنمنمات فهي بويات حجرية.. تُذاب في الماء قبل الإستخدام.. وظل صفار البيض هو المستخدم لتثبيت الألوان، وضمانُ لَمَعانها، حتى القرن الثامن عشر الميلادي.. إلى جانب التثبيت واللمعان، فإن صفار البيض كان يُحدثُ في الرسوم بعض البروز.. وظل هذا البروز مقبولاً في زمنه في كل رسومات المنياتور... ولكن ما كان يَحدُ من استخدام هذه البوية، هو حاجتها إلى إضافة صفار بيض جديد، وطازج عند كل مرة ، لأن تلك التى سبق إعدادها لا تصلح للإستخدام مرة أخرى بعد أن تجف... لذلك تم الاستغناء عن صفار البيض بعد القرن الثامن عشر، واستبدل بالمواد اللاصقة، والصمغ.

وكان هذا الأسلوب؛ يتطلب إذابة الصمغ فى الماء أيضا، وتُضاف إليه نقطة واحدة من العسل الأسود «بكماز» الصافى، أو نقطتين من عصير

العنب، ويخلطا بالماء، ويُقلبا جيداً.. والبويات المعدة بهذه الطريقة، يمكن اعادة اذابتها بالماء.. واستخدامها مرة أخرى.. وينتج عن خلط الصمغ بالعسل، أو بعصير العنب اللمعان المطلوب.. وقد شاع استخدام الصمغ العربي فى إعداد هذا النوع من البويات..

كماأن المنياتور قد عَرف استخدام الماء العادى مع ماء الفضة، وبحيث تُذاب الفضة في الجيلاتين، وتُفرد فوق اللوحة الورقية. وبعد أن تجف، وتُختم، تلمع لمعاناً يتفق تماماً مع لمعان المياه.. وبسبب تأكسد الفضة عند تعرضها لأوكسجين الهواء، فإن سطح المنياتور يميل إلى اللون الأسود.. وأحياناً ما يرسم الفنان بعض الفواصل في المخطوطات بخليط آخر يُصنع من النحاس وينتج عنه اللون الآخضر، المسمى بالمصطلح الفارسى ژنگار =Jengar. وذلك من أوكسيد النحاس.

أما **الورق** المستخدم فهو الورق الهندي المصنوع من القطن، أو الورق الحريري المسمى پارشومن«Parsomen». وهما الأكثر استعمالاً فى رسم المنمنمات الدقيقة.

وتُصنع الفرشاة المستخدمة فى رسم المنياتورات، وفرد ألوان البوية من شعيرات رقبة القطط التى لم تتجاوز أعمارها الثلاثة شهور، ويُربط هذا الشعر بخيط حريرى رفيع، ثم يُثبت داخل قلم مستخرج من ريش أجنحة الحمام...كماأن هناك فرشات أخرى تُصنع من شعر السَّمور.

أما الموضوع الذى سيُستخدم فى التكوينة المنياتورية، فيخطط أولاً على ورقةعادية معدة سلفاً.. ثم تُنقل على اللوحة الأصلية وتُلون الرسومات بفرشاة دقيقة، أولاً بلون يشبه لون الكراميل، ويبتعد الفنان عن استخدام لوني البني، والأسود تماماً.. حيث أنهما يُؤثران فى ألوان البويات التى ستستخدم ويفسدانها..

يُشترط أن تكون الرسوم والخطوط فى غاية الدقة.. وأحياناً يغطى سطح اللوحة بطبقة من الصمغ.. أو ورق الذهب لضمان لمعان اللون المطلوب... وكثيراً مايقوم الفنان باستخدام ماء الذهب قبل الألوان ليضمن اللمعان المطلوب أيضاً. وبعد أن يُغطي الفراغات الموجودة بين الرسومات بالألوان المطلوبة، يقوم بعمل الرتوش الأخيرة؛ كشعر الرأس أو اللّحية، أو كسرات الملابس وتموجاتها، أو معالم الوجه، وذلك بالحبر الشيني. ثم يَستكمل أعمال التذهيب، واظهار باقى معالم اللوحة؛ كالأشجار، والأزهار، والجبال، وما إلى ذلك. بدقة وصِغَر متناهى.. من هنا فإن مصطلح منمنمات فيه الدلالة ، والمعنى المطلوب ويُعتبر مرادفاً عربياً أو لنقل تعريباً للمصطلح «منياتور».

فن الرسم والمنمنمات عند الترك، وتطورهما :

إن تاريخ فن الرسم والمنمنمات لدى الترك يمتد امتداد تاريخ ظهورهم هم فى أواسط آسيا.. ولقد تأكد دور الترك فى هذا الفن منذ النصف الثانى للقرن التاسع عشر بما استَخْرجه الأثريون والباحثون من مناطق أواسط آسيا.

ويمكن مصادفة العديد من المصادر الصينية التى تتحدث عن الأتراك القدماء فى أواسط آسيا... ولقد توصلوا لذلك بعد أن اكتشف الأثريون صوراً.. ورسوماً تعكس حياة بعض زعماء الكوك تورك على جدران مبانٍ كانت تستخدم كأضرحة لهؤلاء العظماء.. وكانت هذه الصور والرسوم ذات ألوان..

وخلال قيام الأثرى الأمريكى روفائيل پومبللى-Raphael pumpel-ly بحفرياته فى أواسط آسيا سنة ١٩٠٨، والأثرى هيوبرت سميث -Hu-bert Schmidt سنة ١٩٠٤ بالقرب من مدينة « عشق آباد» وخاصة فى مدينة آناو Anav.. فلقد طرح كل منهما وجهة نظره التى تذهب بحضارة

أواسط آسيا إلى تسعة آلاف سنة قبل الميلاد وفقًا لرأى بومبللى وأربعة آلاف وخمسمائه سنة قبل الميلاد أيضاً بالنسبة لرأى سميث فالأشكال والرسوم والموتيفات التى تم العثور عليها فوق الفخار وما شابه ذلك تبيَّن أن بدايات هذه الفنون بين الترك ترجع إلى هذا التاريخ.

وخلال الحفريات والأبحاث الأثرية التى جرت فى آناو، وقازان، وسيبريا، ومينوسنيك استخرجت أدوات ومعدات مصنوعة من الأحجار، والحديد، والبرونز كانت مستخدمة لدى القورغانيين، وأنها كانت مزينة ومزخرفة ببعض الموتيفات والرسومات التى تسبق تلك التى ظهرت فى حضارة ما بين النهرين = « ميزوبوطميه».. على حد زعم هؤلاء الأثريون.

إن الأتراك الأويغور هم ممثلو الفنون التركية القديمة ومبدعوها؛ فلقد نجح هؤلاء الأويغور فى تشكيل وتكوين دولاً مستقلة، ومتعددة فى أواسط آسيا منذ القرن الأول قبل الميلاد، إلى مابعد القرن الثالث عشر بعد الميلاد.. وأنهم قد تركوا آثاراً عميقة فى الثقافة التى مازالت تعيش فى هذه المنطقة. وأن بصماتهم فى الفنون الجميلة، وخاصة فى الرسم والمنياتور واضحة.

لقد تحرك الترك فنياً فى إطار ثلاثة أديان، هم المانية.. والبوذية والإسلام.. فهؤلاء الأويغور قد عرفوا المانية فيمابين القرنين السابع والتاسع بعد الميلاد، ثم انتقلوا إلى البوذية، وانتجوا فناً، ورسوماً تحمل مفاهيم ومعتقدات من هذين الدينين.. ولقد عبروا عن أنفسهم بوضوح كامل فى اللوحات الجدارية التى رسموها على جدران أماكن العبادة كالمعابد وماشابه ذلك..

إن الأويغور الذين اتبعوا أديان مانى وبوذا قد استنسخوا نسخاً عديدة من كتاب مانى وزودوها بالرسومات.. وفعل الأتراك الأويغور نفس الشئ فى الكتب المتعلقة بالبوذية، وزخرفوا جدران المعابد والأديرة الخاصة بهذه الديانة بلوحات جدارية تنطلق من الحياة الخاصة بالإله بوذا.

ولقد حمّل الأتراك الأويغور الرسم مفاهيم دينية على حد ماذهب إليه الاستاذ الدكتور/ عثمان طوران حيث يقول:« إن معابد الأويغور عبدة الأصنام كانت مليئة بالأصنام،.. فقد وجب عليهم تعظيم أجدادهم، فأقاموا لهم التماثيل ورسموا موتاهم. وهكذا دخلت الهياكل «التماثيل» والرسوم إلى المعابد..»(٦).

إن الحفريات والأبحاث التى جرت فى أواسط آسيا، والرسوم الجدارية والكتب المحفوظة المزدانة برسومات المينياتورات التى تم الحصول عليهافى مدن الأتراك الأويغور، لتوضح بجلاء إلى أى مدى كان الأويغور متقدمون فى هذه الفنون فيمابين القرنين السابع والتاسع بعد الميلاد، ومن أقدم النماذج التى ترجع إلى تلك الفترة هى الرسوم الجدارية «والسقفية والمنمنمات التى وجدت فى أطلال مدينة «هوچو»Hocu».. فهذه الرسوم تظهر فيهاشخصيات الرهبان البوذيون، والنساء والرجال الذين يوقفون الأوقاف، والأمراء الذين تظهر عليهم سمات العظمة وهم فى أوضاع، ومواضع مختلفة... وكلها تحمل مفاهيماً وقيماً جمالية تعود إلى كل من المانية والبوذية..

إن الرسامين المانيين والبوذيين بدأوا فى الزحف اعتباراً من القرن الثامن بعد الميلاد من أواسط اسيا إلى مناطق أخرى فى نفس القارة، وأخذوا ينشرون طرزهم فى الرسم فى المناطق التى ذهبوا إليها..ولهؤلاء الأويغور دور مهم فى نشر الرسم، والمنياتور، واقامة التماثيل فى العالم الإسلامى. ولقد ثبت التأثير الواضح للفن الأويغورى فى مرقعات «معراج نامه» الموجود قطع منها ضمن محتويات متحف طوپ قاپى سراى تحت رقم حـ/٢١٥٤. والتى قام برسوماتها أحمد موسى الذى عاش فى كنف الإيلخانيين فى الشرق الأدنى. ومن الثابت أن العصر الإيلخانى قد عرف المعابد البوذية المزدانة بالرسوم. وبعد إنتسابهم إلى الإسلام، وشرفوا بالدخول إليه قام بنفس المهمة غير المسلمين فى نفس منطقة الشرق الأدنى..

بل وصل هذا التأثير أيضاً حتى العصر السلچوقى (٧).

فقد ركز عثمان طوران على هذه النقطة أيضاً حيث يقول :«.. إن للفنانين الترك دور كبير فى نشر الرسم والنحت فى العالم الإسلامى.. فهؤلاء الرسامون الذين صاحبوا السلاچقة من ناحية، والمغول من ناحية أخرى قد عبَّروا عن ذاتيتهم أحسن تعبير فى كلا العصرين.. كما وفد عدد كبير من الكتبة والنقاشين الأويغور مع الغزو المغولى، وأثَّروا، وأثْروا الفن بجهودهم..» (٨).

إن فن رسم الكتب، هو نفس فن رسم الجدران عند الأويغور، وإن كان من الطبيعى أن تكون الرسومات فى الكتب بأحجام أصغر كثيراً عما هى فوق الجدران.

إن المستشرق الفرنسى كلمنت هيوارت (Clèment Huart) الذى يقول بأن المنياتور تراث عربى – عجمى – تركى مشترك يقول بنفس القدر من الثقة بأنه قد وصل إلى الإيرانيين عن طريق فن الرسم التركى الذى وفد من أواسط آسيا.. فعنده أن أول من رسم المنياتور فى ايران هم الفنانون الذين جاءوا إليها من أواسط آسيا.. وقد استمر هذا التفوق الفنى في العصر السلچوقى والعثمانى.. فلقد تطور هذا الفن خطوةإثر خطوة.. ولا ينكر أحد أن خدمات الترك جليلة فى هذا الصدد. وما ظهور هذا الفن وتطوره فى ايران إلا انطلاقاً لفن الرسم وتاريخه في آسيا الوسطى.

ففن المنياتور الإيرانى قد بدأ بتأثير من فن الرسم التركى فى آسيا الوسطى الذى جلبه النقاشون الأويغور الذين عملوا فى السرايات والقصور فى العصر الإيلخانى فيما بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر.. وقد نجحت إيران فى تطويع هذا الفن، وتطويره وفقاً لطرزها القومية، وإن كانت قد ظلت تحت هذا التأثيرلفنانى آسيا الوسطى.. وهكذا انتقل أيضاً تأثير فن أتراك آسيا الوسطى إلى بلاد ومناطق ما وراء النهر، ومن هناك انطلق

إلى كل مناطق إيران وأصبح فناً مسيطراً.

إن النقوش، والأعمال الإيرانية التى تمت فيمابعد غزوجنكيز = جنغير وتيمور، قد تمت دائماً من قبل الفنانين الذين وفدوا من أواسط آسيا؛ فالمغول الذين استولوا على إيران فى القرن الرابع عشر قد جلبوا معهم الكثير من النقاشين والكتبة الأويغور.. وقد عمل هؤلاء فى خدمة المغول؛ بحيث أن الأعمال التى كتبها الكتّاب الأويغور، نقشها ورسمها النقاش الأويغورى لخدمة الحاكم المغولى.. وفى عصر تيمور تحولت هرات «Herat» إلى مركز من أهم مراكز الفن والمنياتور فى العالم..

وبعد أن استولى المغول على ايران.. ظهر تغيِّر كبير فى فن المنياتور الإسلامى.. وأصبح الأسلوب والطرز الأويغورى هوالمسيطر على هذا المنياتور الإسلامى.. وإن المنمنمات التى تزين كتابى « رشيد الدين» (*)و«جامع التواريخ ».(*)، والتى وصلت إلى أيامنا الحالية من عصرالإيلخانيين الذين حكموا ايران فى النصف الأول من القرن ١٤. لتُعد من أجمل النماذج لطرز هذه المدرسة وأسلوبها فى الرسم.

كما أن من أبرز التجديدات التى أحدثها المغول فى فن المنياتور الإيرانى هو تزيين الكتب الدينية بالرسوم المنمنمة.. ففى المنمنمات الموجودة فى الشاهنامة التى بقيت من عهد الجلايريين الأتراك، والذين ساد حكمهم على ضواحى ونواحى تبريز وبغداد في النصف الثانى من القرن الرابع عشر، نرى التأثير التركى الأويغورى بوضوح.. فالشخصيات هى شخصيات وسط أسيوية.. تلفت الأنظار من أول وهلة بطريقة ملبسها وجلوسها وركوعها.. وهناك تشابه كبير بينها وبين ماهوموجود فى اللوحات الجدارية الموجودة فى المعابد المسماة «بورقان - صنم»«Burkan - Sanem» الأويغورية والتى ترجع إلى ما بين القرنين السابع والتاسع. وهى تبين واحد من أهم منابع التأثير الأويغورى فى فن المنمنمات الإسلامية.

إن العصر المغولي هو بداية الأسلوب والطراز العربي والإيراني في فن المنياتور.. الذي بدأ بواسطة الرسامين والفنانين والفنيين الذين جُلبو إلى إيران من تركستان الشرقية ومن قبلهم عن طريق المخطوطات المنياتورية للنقاشين الأويغور.. وتطور على أيديهم.. ولقد انتشر الأويغور داخل حدود الإمبراطورية العباسية في القرن التاسع، وعملوا ككتبة ورسامين في نفس المنطقة كما سبقت الإشارة.

إن هؤلاء الكتبة والرسامين الأويغور الذين وصلوا إلى تبريز ومراغة وبغداد في القرن التاسع الميلادي، قد مهّدوا الطريق لفترة مزدهرة وبارقة في فن المنياتور الإسلامي.. فقد عملوا تحت رعاية وحماية الحكام والأمراء وعلْيَة القوم الذين أغدقوا عليهم العطاء.. ووفروا لهم مناخ الابداع.. فأبدعوا.. وتسموا في أعمالهم حتى باسماء عربية مما يُثير الإنتباه إلى أنهم لم يلتفتوا إلى مسئلة القومية أو الشعوبية التي تفجرت فيما بعد.. وأن هاجسهم الأول كان العمل والانتاج وتطوير هذا الفن تحت مناخ ومظلة الحضارة الإسلامية المشتركة.

وبطرق عديدة.. ووسائل مختلفة.. فإن فن الرسم والمنياتور الإسلامي الذي نمي، وترعرع قد انتقل، وعَبَر إلى الآناضول.

ومن الثابت أن السلاچقة قد شيَّدوا امبراطورية عظيمة في ايران وبلاد ماوراء النهر والآناضول بعد الغزو المغولي.. وبعد اضمحلال السلاچقة ظلت هذه المناطق خاضعة لنفوذ دويلات، وأمراء من أصول تركية سلچوقية وهذا ما يُدَعِّم الزعم بأن السلاچقة هم أول من أسس مدرسة منياتورية إسلامية في بغداد.

إن فن المنياتور الذي تكامل في العصر السلچوقي، قد واصل مسيرته وبنفس المستوى في زمن سلاچقة الآناضول. ولكن مما يؤسف له أن هذه النماذج لم تصل إلى أيدي الباحثين بعد بالشكل الذي يُضيئ هذه المرحلة

فغير « ورقا وكلشاه»(*) لم يصل إلينا غيرها.. وهى أقدم النماذج التى تعود إلى مدرسة سلاچقة الآناضول.. ومما لا شك فيه أن المدرسة السلچوقية الآناضولية هى التى أعدّت المسرح، ومهدت الطريق أمام المنمنمات العثمانية الكيلاسيكية..

فن المنمنمات فى العصر العثمانى :

ظهرت الدولة العثمانية على مسرح التاريخ منذسنة ١٢٩٩م = ٦٩٩هـ وكونت امبراطورية مترامية الأطراف، عاشت سنوات انتصار، وسنوات انكسار وانحصار. شملت مللاً، ونحلاً، وأعراقاً، وأعرافا متعددة، متجانسة أحياناً ومتنافرة، ومتصادمة أحياناً أخرى. ولقد ورثت الدولة العثمانية العديد من المؤسسات العلمية، والتعليمية والتنظيمات والتشكيلات الإدارية لكل الدول التى ورثتها واحتكت بها وتعاملت معها.. وأكثر هؤلاء كانوا السلاچقة، والدولة البيزنطية الشرقية، ثم العرب والفرس. ومما لاشك فيه كان الفن من بين هذه الموروثات..

وما وصل إلى أيدى الباحثين اليوم من التراث والموروث المنياتورى العثمانى، لانجد بينه حتى الآن مايعود إلى ماقبل عصر محمد الفاتح.(١٤٥١ - ١٤٨١م) وإن كانت هناك إرهاصات كثيرة لاكتشاف ما يرجع إلى فترات سابقة على ذلك.. والباحثون الغربيون، إما أنهم قد تجاهلوا هذه المرحلة عن عمد..أو أن النماذج التى ترجع إلى هذه المرحلة لم تقع تحت أيديهم بعد بالشكل الكافى..

لقد أعقب فتح القسطنطينية وتحويلها إلى عاصمة الدولة طفرة فى تطور كل الفنون الجميلة، ومن بينها - مما لاشك فيه - فن المنمنمات. فقد بسط الفاتح جناحي رعايته لكل فروع الفكر والأدب والفن. واستدعى إلى قصره كبار العلماء. والشعراء والفنانين.. ليس من الشرق فقط، بل ومن إيطاليا أيضاً.. بل وصل الأمر بالسلطان محمد الفاتح أن افتتح فى قصره

الجديد «نقشخانه» أى بيتاً للرسم، واستدعى له (بابانقاش)* الأوزبكى الأصل.(١٣).. وفى هذه الورشة أى المرسم أمر السلطان بنسخ المخطوطات النادرة لحساب مكتبته.. وكان يجزل العطاء للمذهبين الذين يقومون بتذهيب هذه المخطوطات بنفس درجة السخاء التى كان يتعامل بها مع النسَاخ، والمجلدين، والخطاطين، والمترجمين.. وقد أبدع هؤلاء النُقَاش فى رسوماتهم المنياتورية المنمنمة فى هذه المخطوطات التى بدأت تظهر وترى النور، وتتناولهاأيدى الباحثين والمهتمين.

إن القول لا يجافى الحقيقة، لو قلنا أن السلطان محمد الفاتح قد افتتح فى قصره الجديد أكاديمية للفنون والعلوم والترجمة. فقوائم الكتب التى بدأت تظهر تُقدم لكل مهتم الجديد كل يوم في هذا المضمار..

تسجل كتب التاريخ أن السلطان محمد الفاتح قد عيَّن رساماً يُدعى «سنان بك» كرئيس للنقَّاشين فى قصره،كما يُقال أن سنان بك هذا قد درس فن الرسم فى البندقية.. ومازالت خزائن متحف سراى طوپ قاپى فى استانبول تحتوى على بورتيريه للسلطان محمد الفاتح من أعمال هذا الفنان.. كماأن السلطان محمد هذاقد دعى الرسَّام الايطالى بللينىBellini إلى استانبول، والعيش فى كنفه سنة ٨٨٥هـ = ١٤٨٠م،.. ورسم له صورا، وصمم له ميدالياته ونياشينه التى كان يقدمها لكبار الزوار والمبدعين فى كل ميادين العلوم والفنون.. ومن طلبة النقاش سنان بك الذين نبغوا فى رسم البورتيرهات =«الشبيه» الرسَّام چلبى زاده أحمد الذى نشأ، وتربى فى بورصة ويُنسب إليها.

ومن بين محتويات دائرة الخزينه فى سراي طوپ قاپي هناك ألبوم للصور المنياتورية، ويُسمى« ألبوم الفاتح».. وتحمل بعض هذه الرسوم توقيعاً بالقلم الأسود لمن يُسمى، يعقوب بك الآق قوينلى» كما أن هناك رسوماً لآخرين.. وهذا الألبوم يوضح إلى أى مدى كان تأثير فن الرسم

الأيغورى كبيراً على فن الرسم التركى فى القرن الخامس عشر وأن الرسوم الموجودة فى منمنمات هذا الألبوم توضح أن الشخوص الموجودة بملابسها، وسحناتها كانت أنماطا تركية كاملة. وأن هذه الرسوم المنياتورية الموجودة فى هذه المنمنمات تُذكِّر تماماً بالرسوم الجدارية الأويغورية التى تزين المعابد فى المدن الأويغورية.. ويتضح الشبه الكبير بين الأسلوبين.. وإن دل هذا على شئ، فإنما يدل على أن التأثير الأيغورى قد امتد إلى القرن الخامس عشر الميلادى، ووصل إلى عاصمة الدولة استانبول، وإلى القصر الجديد للسلطان الفاتح.. وأن هذا التأثير سيستمر إلى مابعد عصر محمد الفاتح.

إن هذا التطور الذى بدأ مع الفاتح فى المنياتورالتركى فى العصر العثمانى قد وصل إلى نضجه الكامل فى عصر السلطان سليمان القانونى (٩٢٦ - ٩٧٤هـ = ١٥٢٠ - ١٥٦٦م).

ومن الثابت أن معظم بلدان العالم العربى، والإسلامى فى غالبيتها العظمى قد خضعت للنفوذ العثمانى في عصرى سليم الأول (١٥١٢ - ١٥٢٠م) وسليمان القانونى.. ووصلت حدود الدولة فى العالم الإسلامى إلى تلمسان غرباً، وإلى تبريز وايران وتفليس شرقاً.. وقد شهد العالم الإسلامى امتزاجاً، وانصهاراً بين أقوامه وأجناسه فى هذه الفترة بحيث يصعب أن نجد له مثيلاً، في أى عصر آخر..

وكما أن عصر القانونى كان العصر الذهبى لكل نواحى الحياة فى البلاد العثمانية، وأنها قد وصلت إلى الذروة، فإن فن المنمنمات هو الآخر قد تطور، وازدهر فى هذا العصر ازدهاراً ملموساً، وترعرع فى غضونه العديد من الفنانين المبدعين فى هذا الفن أمثال قينجى محمود، وإبراهيم چلبى.ونيگارى.. وحيدر رئيس والنقاش عثمان، ومحمد بك، وكفلى محمد چلبى.. وهؤلاء جميعاً.. كانوا من الأساتذة والرواد الكبار.

ومن أكبر الأسماء التى لمعت فى هذا الفن خلال القرن السابع عشر النقَّاش أحمد مصطفى (١٦). أما الذى لوَّن القرن الثامن عشر بزخارف رسوماته فهو لونى [عبد الجليل چلبى الأدرنوى] وقد عُيِّن لونى هذا رئيسا لفنانى السراى العثمانى فى عصر أحمد الثالث (١٧٠٣ - ١٧٣٠م) وأعماله تستحق الإعجاب والتقدير. وقد قام برسم مائة وسبع وثلاثين(١٣٧) لوحة منمنمات زيَّن بهم ديوان الشاعر وهبى (   ) الذى نظَّمه بمناسبةحفلة الختان التى أقامها السلطان أحمد الثالث لولى عهده سليمان. ولقد خط لوني لنفسه مدرسة خاصة به فى فن المنياتور التركى عامة والعثمانى خاصة.. وظل هو استاذها المتفرد.

أهم الموضوعات المنياتورية:

إن أهم الموضوعات التى تطرق إليها فن المنمنمات العثمانى هو الشبيه = البورتيريهات ،أى الصور الشخصية، والموضوعات التاريخية ، وحياة السراى والحروب التى خاضتهاالدولة. وحصار السلاطين لمواقع الأعداء وقلاعهم.. وأهم الخصائص التى تميز بها فن الرسم المنياتورى هذا فى العصر العثمانى هو اتقانه لرسم الموضوعات التى توضح المعارك التاريخية، وتزيين الكتب التى تقدم إلى السلاطين. كما أن « السورنامه» أي كتب الاحتفالات والمهرجانات والمواكب واستعراض الجيش والأسطول، والـ « هُنَرْنامه» أى كتب الحرف والمهن ومهارات وطوائف الحرفيين كانت من أهم الميادين التى أبدع فيها الفنانون العثمانيون حتى القرن السابع عشر الميلادى = الحادى عشر الهجرى. ويُعتبر لونى الذى نشأ وتربى فى القرن الثامن عشر هوأول مَنْ غيَّر النمط التقليدى الكيلاسيكى للمنمنات العثمانية.

وإذا كان فن رسم المنمنات العثمانية قدخط لنفسه أسلوباً خاصاً به فى الرسم والتلوين والتكوينات الفنية.. إلاَّ أنه أعطى أهمية عظمى للأسلوب.. فلم يلتفت للأبعاد الثلاثة كماكان متبعاً، بل جعل الشخوص تصطف فوق بعضها البعض.. ويدلل الفنان بالحجم على عظمة الشخصية المقصودة.

إن تصغير رسم الشخوص فى خلفية الصورة لم يقلل بأى شكل من الأشكال من جمال اللون، ودقة الخطوط. وبدلاً من فوران الرومانسية، وسيطرتها على موضوع الصورة، والطبيعة التى تحيط بالموضوع، فقد سادت الخطوط البسيطة والمريحة، والمرحة فى نفس الوقت.. ولقد أشاع اللون البرّاق نوعاً من الرونق والبهجة على اللوحة، وحلّت الألوان الأحمر، والأزرق، والأخضر والمور والأصفر البرتقالى، والبَمْبَه والبنى فى منمنمات العصر العثمانى محل اللون الأحمر الكراميدى لرسومات الجدران فى أواسط آسيا.

إن المنمنمات؛ هى فى العادةترجمة حيَّة، ومتحركة للتاريخ والشعر والحكايات.. فبمجردإمعان النظر فى إحدى المنمنمات تجعلنا نستحضر أمام أعيننا حياة المجتمع الذى عاش فيه الفنان الذى أبدعها بعصره، وفلسفاته الحياتية، ونظام أخلاقياته ، وأعراف وعادات ذلك العصر. كماتجسد لنا ملبوساته ، وأفراحه، ومباهجه وتضع أحداثه التاريخية حيَّة ومتحركة أمام أعيننا.. فقد بيَّن الفنان فى « بيان منازل سفر عراقين» المواقع المتعددة التى توقفت بهاقوات السلطات القانونى عند توجهه لفتح العراق وفارس عامى ٣٤ - ١٥٣٥م.. والصور تبين هذه المراحل على امتداد المسافة بين استانبول وتبريز ثم العودة عن طريق العراق،وجاء ذلك فى ١٢٨ منمنمة كما نجد فى هذا العمل صوراً لعدد من المدن الكبيرة بالأوصاف التى كانت عليها تلك المدن. وجاء ذلك كله بمهارة فائقة. كذلك صورت الأماكن التى توقفت بها الحملة أو مرت عليها.. وتم هذا خلال خطوط بسيطة، وبحيوية ظاهرة تجلى ذلك فى أسوار المدن والقلاع..هذا إلى جانب رسم الجبال والأشجار والحيوانات ومنها الأرانب والغزلان والايائل وأنواع البط. وكلهابألوان زاهية تنم عن حب غامر للطبيعة.

ويضم كتاب تاريخ السلطان بايزيد عشرة منمنمات تحكى قصة الصراع بين بايزيد الثانى وبين جم سلطان. وتحوى عدداً من الموانئ إلى جانب الحصون والقلاع بطريقة دقيقة ومنتظمة... كما تحتوى «سليمان نامه» على ٣٢ منمنمة تصور هى الأخرى مدناً، وقلاعاً، وموانياً تتصل كلها

بحملات سليمان على بلاد المجر عام ١٥٤٣م. وكذا غارات خير الدين بربروسه فى البحر المتوسط.

ولم يمنع هذا من تصوير الكثير من أنواع الأشجار والأزهار والجبال والتلال وشتى أنواع التضاريس الطوبغرافية. وهناك شبه، بل يمكن القول أنها متطابقة مع ماورد فى منازل سفر عراقين. وسليمان نامه المؤرخة ٩٦٥/١٥٥٨م عمل عظيم الأهمية، ثنائى أو متنوى المقاطع مكتوب بالفارسية على يد الخطاط الآذربيجانى على بن أمير بك الشروانى وتضم المخطوطة ٦٩ منمنمة وتصور أحداثاً مختلفة فى عصر القانونى.. وتبدو فيها أبهة حفلات الاستقبال ببلاطه. وخروجه للصيد، واللهو ومعاركه وانتصاراته.. وجاءت المنمنمات كلها رائعةسواء تلك التى رسمها الفنانون القوميون المحليون بأساليبهم المختلفة، أو تلك التى رسمها الفنانون الأجانب. وامتزجت فى هذا العمل المؤثرات الشرقية بالمؤثرات الغربية، وظهرأسلوب وطرز يفيض بالحيوية وينطق بالواقعية. وتعطيناالمناظر المتنوعة التى جمعت بين ترك وفرس وعرب ومجر الكثير من الملاحظات والمعلومات عن أنواع الملابس والسلاح. فأشكال الدروع ومختلف الأسلحة والأعلام والملابس كلها قد رسمت بدقة فائقة وواقعية تُظهر هيئة الفرسان الثقيلة التسليح، وما هناك من فوارق بينها وبين رجال الخيَّالة وحركتهم الخفيفة السريعة...

أما كتاب« هنرنامة»، أى المهارات والحرف.. وهوأيضاً من رسومات الفنان لقمان. ويغطى الجزء الأول حياة ومعارك السلاطين من عثمان إلى سليم الأول وبه ٤٥ منمنمة. وخصصت منمنمات الجزءالثانى كلها للسلطان القانونى وعددها ٩٥ منمنمة. ومن الأعمال الأخرى الهامة والتى سبقت الاشارة إليها «السورنامه» حيث تضم ٤٣٧ منمنمة. تصور احتفالات السلطان مراد الثالث بختان ولده شهزاده..

وتمتاز صور هذه المرحلة بتوزيعات واضحة..حيث تنقسم الصورة إلى ساحات منفصلة.. ومجموعات متجانسة.. وصور لآدميين موزعة على جوانب اللوحات تاركة المجال للمنظر الطبيعى الخلوى. ولكنها تنم عن أن المنظر

الخلوى وحركات الفرسان والحيوانات قد درست دراسة دقيقة ومتأنية.

ومن صور السورنامه، التى تتناول المهارات والحرف نتعرف على مجموعات تناولها الفنان فى تكوينات مستقلة. وعالج كل واحد من هذه التجمعات بأعلى درجات المهارة.. وأظهرت هذه الصور دقة وانضباطاً كبيرين لحياة وأعمال صناع وحرفى هذا العصر.

ومن منمنمات الصفحات المتقابلة نجد صوراً للمهرجانات التى كانت تُقيمها نقابات الحرفيين لاظهار مهاراتهم. ومنها نتعرف على الولائم وحفلات المرح والترفيه التى كانت تستمر مايزيد عن أربعين يوماً فى« آت ميدانى» أى منطقة مضمار سباق الخيل.. وظهرت فى خلفية الصور قصر إبراهيم باشا مع مقاصير السلطان وعليه القوم.. المهم أننا نتعرف من هذه الصور على طبقات المجتمع، وحياة الناس فى استانبول، وأحوال التجار والصنّاع، وأنواع المهن السائدة.. كما تبين هذه الصور ملابس العصر.. وأدوات الصناعات السائدة.. فمشاهدة هذه الصور إلى جانب أنها تبعث فى المشاهد المرح والبهجة اللذين تُشيعهما تلك الاحتفالات،فإنها تجعله يستعير صوراً من أحاسيس الناس ومشاعرهم فى تلك المرحلة.. وتعطيه معلومات وافية عن شتى مناحي العصر الذى يشاهده .

والصور التى ظهرت في عصر زهرة اللاله - السوسن، والتى أبدعها المصور «لونى» فى «سرنامة وهبى» أحسن وثيقة لذلك العصر. كماأنها تُمثل مميزات التصوير فى تلك الفترة أصدق تمثيل، فهى تمتاز من حيث الموضوع بالدقة والحرص على النسب والأشكال، وخلفية الصور كانت بسيطة وغير مزدحمة بالتفاصيل، مما أعطى الفنان فرصة اظهار الرسوم الآدمية والتمييز بينها، كما مكنه من وضعها فى موضع مناسب للموضوع ولمركز الشخصية.

كذلك حرص المصور العثمانى على اظهار الأبعاد الثلاثة للرسوم الآدمية عن طريق الظل وطريقة معالجة المنسوجات والملابس مما يدل على أن فنان ذلك العصر كان على علم ودراية واسعة بالفنون والتأثيرات سواء أكانت شرقية أو غربية مع محافظته التامة على التقاليد والأصول والآساليب القديمة.

كذلك استمرت الصور الشخصية فى التصوير العثمانى دون انقطاع ولم تكن قاصرة على السلاطين، وعليةّ القوم، بل امتدت حتى شملت عامةالناس، والحرفيين وأرباب الفنون كالراقصات والمغنيات، والعيَّاق وجنود الانكشارية، وكذا السفراء الأجانب.

ويمكن اختصار القول بأن عصر اللاله = السوسن فى تاريخ الفن المنياتورى العثمانى يُعبر عن مرحلة نضوج تام لشخصية التصوير التركى جمعت بين الفهم الكامل للتأثيرات والتيارات الغربية المعاصرة مع الابقاء والحفاظ على الشخصية والقومية العثمانية التراثية الأصيلة وأقبل الفنانون على رسم الزهور والاقبال عليهااقبالاً كبيراً.

إن أروع النماذج الفنية التى تعبر عن فن المنياتور العثمانى المشترك نجدها فى متحف « طوپ قاپى سراى» بمدينة استانبول. ومكتبة جامعة استانبول والمكتبة القومية بها إلى جانب مكتبة المتحف البريطانى فى لندن، والمكتبة القومية فى باريس، وكذا المكتبات العامة فى برلين وڤينا ومعظم دول أوروبا وأمريكا.. والذى يُقلب صفحات فهارس المخطوطات ومابها من صور نمنمية يرى مدى الثراء الإسلامى فى هذا الصدد.

ويكفى أن نعرف أن هناك ١٣ر٥٣٣ لوحة منياتورية داخل الكتب والمخطوطات والألبومات الموجودة فى متحف طوپ قاپى سراى وحده، وأن هذه الكتب والمخطوطات والألبومات تبلغ ٤٥١ مجلداً تعود إلى الفترة المحصورة فيما بين القرن الثانى عشر والثامن عشر فقط. إذا ما عرفنا ذلك، وفهمناه.. وأدركنا مغزاه لعرفنا أهمية الثروة والكنوز التى يمتلكها العالم الإسلامى، كتراث مشترك يصعب على كل الدسائس أن تنسبه إلى قوم دون آخر من الشعوب الإسلامية بقصد الوقيعة وابعاداً لبعضها عن البعض.

أرض الجولف. م. نصر
القاهرة

المصادر والمراجع

أولاً:

المصادر والمراجع العربية :

١) الفنون الزخرفية الاسلامية فى العصر العثمانى.. الدكتور/ محمد عبد العزيز مرزوق، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٤.

٢) الملابس المملوكية، تأليف ل. أ. ماير، ترجمة صالح الشيتى، مراجعة وتقديم الدكتور/ عبد الرحمن فهمى، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٧٢م.

٣) دراسات فى الآثار الإسلامية،المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، القاهر ١٩٧٩م.

٤) فنون الاسلام؛ الدكتور زكى محمد حسن ، دار الرائد العربى..القاهرة – ملتزم النشر والطبع دار الفكر العربى (بدون).

٥) فنون الترك وعمائرهم، تأليف أوقطاى أصلان آبا، ترجمة أحمد محمد عيسى، نشر مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول، استانبول ١٩٨٧م. ط (١).

٦) كتاب الفنون الإسلامية. د. سعاد ماهر محمد. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦م.

ثانيا:

المصادر والمراجع العثمانية والتركية :

١) ألبوم العثمانيين، تأليف عبد القادر ده ده أوغلو، ترجمة محمد جان، الناشر الدار العثمانى للنشر. استانبول.(بدون).

٢) تاريخ هند غربي المسمى بحديث نو فى أحوال الأفلاك والأراضى، نشر وزارة الثقافة والسياحة التركية. أنقرة، مؤسسة البحث التاريخى، مركز أبحاث استانبول. ١٩٨٧م.

٣) قيافت عثمانية فى شمايل العثمانية، مؤلفى لقمان بن سيد حسين، المعروف بـ « سيد لقمان چلبى، طبعة وزارة الثقافة والسياحة التركية. استانبول ١٩٨٧.

1) Aslanapa, Oktay, Islam; Minayatur sanatlnln Doglnda ve Gelismesinde Turklerin rolu, Turk kulturu, Yll, ll, 17. sayl, 3, 1964.

2) Aslanapa, Oktay, Turk Sanatl, Remzi kitabcvi, 3 baskl, kaslm 1993.s.364 -385.

3) Cami-u't - Tevarih, Metin ve onsoz, Ankara TTK.1957.

4) Clement Huart; Les calligraphes et les miniaturistes de L'orient Musulman paris 1908.s 13 - 14.

5) Emel Esin, Isra gecesi, ugur Mi,rac - namesindeCennet Tasvirleri, Turk Kulturu, Yll : 1v,47, Sayl, 9,1966.s.117.

6) Filiz ogutmen 12 - 19 Yuzyll araslnda minyatur SanatlndanOr-

nekler, Topkapl sarayl minyatur Bolumu Rehberi, Ankara 1966.

7) Ismet Binark,Eski Kitapcilik Sanatlarimiz Ankara, 1975.S 50 - 52.

8) Karahan, Abdulkadir, Tahsin yazici, Ali Milanl, Topkab` Saray' Muzesinde Sehname yazmalar lndan secme Minyaturler, Istanbul 1971.

9) Ogel, Bahaeddin, Topkap, Muzesinde bulunan iki minyatur albumu hakklnda notlar,Tarih vesikalar l.c.l Say' 1955.

10) Osman Turan; Selcuklular Tarihi ve Turk-Islam Medeniyeti,Ankara, s.293.

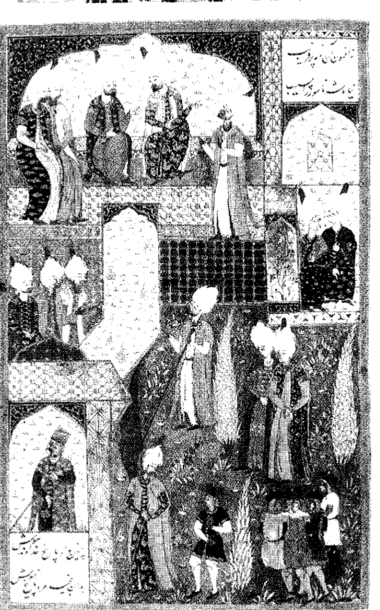
11) Suheyl unver, Fatih Devri, aray Naklshanesi ve Baba Nakkas Calismalar', Istanbul1958, s.4.

12) VakiFlar Dergisi, Veklflar Genel Mudurlugu yaylnlar' xll say' Ankara 1978. s.271 -290.

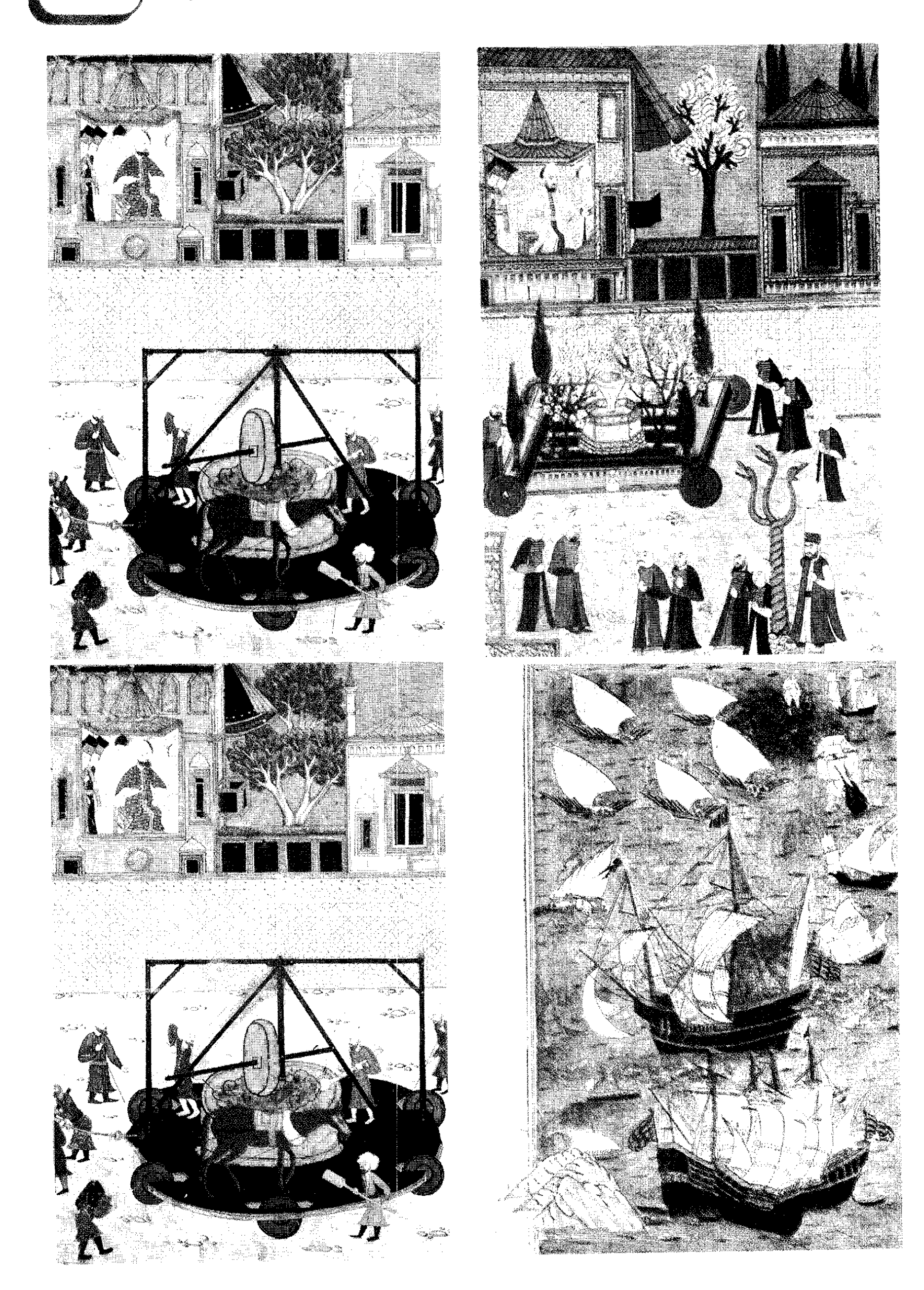
« نماذج من المنمنمات العثمانية »











« الفهرس»

(أ) «الكتب التي صدرت للمؤلف»

أولاً:

المؤلفات:

١) دراسات في الشعر التركي – طبع في القاهرة عام ١٩٧٨م. (نفذ).

٢) دراسات في الأدب الشعبي التركي – باللغة التركية.. عام ١٩٨٠م. (نفذ).

٣) السلالات اللغوية ومكانة اللغات الشرقية بينها – طبع في القاهرة عام ١٩٨٠م (نفذ).

٤) من خطب الملك عبدالعزيز – دراسة وثائقية.. الدارة.. الرياض –المملكة العربية السعودية عام ١٤٠٥ هـ = ١٩٨٥م – رقم ٣٨ مطبوعات دارة الملك عبدالعزيز.

٥) سلطان الفضاء.. وخيال الشعراء.. مطبعة خطّاب – القاهرة عام ١٩٨٧م.

٦) القمر الصناعي العربي.. الجذور والآفاق.. دار الزهراء للنشر – القاهرة ١٤١١ هـ= ١٩٩١م.

٧) استانبول.. عبق التاريخ وروعة الحضارة.. دار الآفاق العربية.. القاهرة عام ١٤١٩ هـ = ١٩٩٩م.

٨) قواعد اللغة العثمانية والتركية .. دار الأفاق العربية – القاهرة – الطبعة الأولى ١٤١٩ هـ = ١٩٩٩م.

٩) علم اللغة التقابلي وتطبيقاته على اللغات الشرقية.. دار الأفاق العربية بالقاهرة.. الطبعة الأولى ١٤٢٢ هـ = ٢٠٠١م.

١٠) القيم الأسرية بين الأصالة والمعاصرة.. دار الآفاق العربية – القاهرة ١٤٢٢ هـ = ٢٠٠٢م.

١١) اللغة التركية.. قواعد ونصوص.. جواد الشرق.. القاهرة.. ١٤٢٢ هـ = ٢٠٠٢م.
١٢) دراسات في الشعر التركي حتى بدايات القرن العشرين.. الجزء الأول.. جواد الشرق ١٤٢٣ هـ = ٢٠٠٢م.
١٣) أوراق تركية.. حول الثقافة والحضارة.. الكتاب الأول.. التاريخ والسياسة.. الجزء الأول جواد الشرق ١٤٢٣ هـ = ٢٠٠٢م.
١٤) أوراق تركية.. حول الثقافة والحضارة.. الكتاب الأول التاريخ والسياسة.. الجزء الثاني.. جواد الشرق ١٤٢٣ هـ = ٢٠٠٢م.
١٥) أوراق تركية.. حول الثقافة والحضارة.. الكتاب الثاني.. الجزء الأول.. اللغة والأدب والفنون – دار النشر: ايتراك. ١٤٢٣ هـ = ٢٠٠٣م.

ثانياً: الترجمة:

١) يشار كمال والقصة التركية القصيرة.. دراسة وترجمة – الدار المصرية اللبنانية – يناير ١٩٩٧م،.
٢) مرآة جزيرة العرب.. مترجم في جزئين.. دار الرياض للنشر والتوزيع – طبعة أولى ١٩٨٣م طبعة ثانية في جزء واحد.. دار الآفاق العربية – القاهرة ١٩٩٩م.
٣) رحلة أوليا چلبي.. الحجاز .. الرحلة الحجازية.. مترجم عن التركية العثمانية.. صدر عن دار الآفاق العربية بالقاهرة عام ١٩٩٩م.
٤) أربقان والتيار الإسلامي – ترجمة وتقديم: أ. الصفصافي أحمد المرسي دار النشر. ايتراك ٢٠٠٣م ١٤٣٠ هـ.

ثالثاً: المراجعة:

١) منصور الحلاج.. مأساة في خمسة فصول للشاعر التركي.. صالح ذكي أقطاي. ترجمة ودراسة د. عبدالرازق بركات مراجعة: أ.د/ الصفصافي أحمد المرسي المجلس الأعلى للثقافة - ١٩٩٩م.

٢) السلطان عبدالحميد على ضوء الوثائق. ترجمة: طارق عبدالجليل - مراجعة وتقديم: أ.د/ الصفصافي أحمد المرسي - الدار العثمانية استانبول ٢٠٠٣م.

رابعاً: التقديم:

١) الحركات الإسلامية في تركيا المعاصرة «دراسة في الفكر والممارسة» - جواد الشرق للنشر والتوزيع القاهرة - ٢٠٠١م. تأليف: طارق عبدالجليل السيد/ تقديم: أ.د/ الصفصافي أحمد المرسي.

خامساً: المعاجم:

١) «معجم صفصافي» تركي - عربي.. طبع في القاهرة واستانبول - عدة طبعات منذ عام ١٩٧٦م.

٢) المعجم التركي - العربي/ الكبير.. دار الدعوة - استانبول عام ١٩٨٥م.

٣) المعجم التركي - العربي/ الصغير.. دار ايتراك - القاهرة الطبعة السادسة: ١٤٢٣ هـ = ٢٠٠٣م.

(ب) «الكتب التي تحت الطبع» «المؤلفات»

١) التطور الديموقراطي في تركيا الحديثة والمعاصرة في جزئين». «تأليف» (في المطبعة).

٢) قضايا وهموم المواطن التركي في الشعر خلال القرن العشرين..
٣) يشار كمال – شاعر الملاحم ومبدع الروائع – المجلس الأعلى للثقافة.

ثانياً: الترجمة:

١) رحلة أوليا چلبى إلي مصر والسودان..
٢) الصفيحة.. والقيظ.. وحكاية قذرة.. مجموعة قصصية ليشار كمال.. المجلس الأعلى للثقافة والفنون..
٣) الدعامة الوسطى .. رواية للأديب التركي يشار كمال المجلس الأعلى للثقافة والفنون..
٤) نظرة على تاريخ الأدب الأذربيجاني.. مترجم عن اللغة الآذارية..
٥) تطور الفنون المعدنية السلچوقية..
٦) الشاعر التركماني مخدومقلي وأشعاره العرفانية.. المجلس الأعلى للثقافة والفنون..

ثالثاً: المعاجم:

١) المعجم العثماني.. التركي.. العربي.. الكبير معجم ثلاثي اللغة..
٢) المعجم التركي.. العثماني – العربي الجديد.. معجم ثلاثي اللغة..

طبع بمطابع الدار الهندسية
تليفون/فاكس : ٥٤٠٢٥٩٨